



Neumaier,

Geschichte der christlichen Kunst.

Zweiter Band.

Geschichte

der

christlichen Kunst,

der

Poesie, Tonkunst, Malerei, Architektur und Sculptur;

von der ältesten bis auf die neueste Zeit,

von

Johann Neumaier,
vormaligem Gymnasialdirektor.

Zweiter Band.

Schaffhausen,
Verlag der Fr. Hurter'schen Buchhandlung.
1856.



Inhaltsverzeichniß.

Die kirchliche Architektur.

Einleitung.

I. Der Basilikenstyl.

II. Der byzantinische Baustyl (Kuppelbau).

III. Der romanische Baustyl (Rundbogenstyl).

IV. Der gothische Baustyl (Spitzbogenstyl).

V. Untergang der Gothik; Verfall der kirchlichen Architektur.

Die christliche Malerei.

Erste Periode.

Die christliche Malerei auf der ersten Stufe ihrer Entwicklung.

Die Malerei vom vierten bis dreizehnten Jahrhundert.

Zweite Periode.

Das Aufblühen der Malerei.

Die florentinische Schule.

Die sienesische oder umbrische Schule.

Die mailändische und venetianische Schule.

Die christliche Malerei in Deutschland.

Dritte Periode.

Von der Reformation bis 19. Jahrhundert, oder vom Verfalle der christlichen Malerei bis zu ihrem Wiederaufblühen.

Verfall der kirchlichen Malerei in Italien.

Die Malerei in der Niederlande.

Verfall der kirchlichen Malerei in Deutschland.

Vierte Periode.

Das Wiederaufblühen der christlichen Malerei im 19. Jahrhundert.

Die christliche Sculptur.

Die plastische Kunst in Deutschland vom 11. bis 16. Jahrhundert.

Die romanische Periode.

Gothische Periode.

Wiederaufblühen der Plastik zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Die kirchliche Architektur.

Vere Dominus est in isto loco, et ego nesciebam, pavensque: quam terribilis est, inquit locus iste! Non est hic aliud nisi domus Dei et porta cœli.

1 Mos. 28, 16.

Domus enim quam ædificare cupio magna est, magnus est enim Deus noster super omnes deos. Quis ergo poterit prævalere ut ædificet ei dignam domum!

2 Chr. 2, 5. 6.

Et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum, et ostendit mihi civitatem sanctam Jerusalem descendentem de cœlo a Deo.

Apoc. 21, 10—27.

Einleitung.

§ 90.

Die Architektur im Bunde mit der Malerei und Sculptur zur Verherrlichung der Gotteshäuser.

Während die heilige Poesie und Tonkunst zunächst auf das Gemüth wirken und die Seele zur Andacht beflügeln, nehmen die drei übrigen Zweige der Kunst vorzugsweise den Geist in Anspruch, um seinem Auge die ewigen Harmonien der höhern Weltordnung zu versinnlichen. Besonders dient die kirchliche Architektur diesem erhabenen Zwecke. Die edle Bauart einer Kirche mit ihren geheimnißvollen Räumen und majestätischen Formen ist an und für sich schon geeignet, den Geist himmelwärts zu lenken und zum Ewigen emporzuheben; noch mehr geschieht dieß, wenn sich ihr die beiden Schwesterkünste, Malerei und Sculptur, beigesellen und die Begebenheiten der heiligen Geschichte in einer Reihe lebensvoller Bilder vor die Sinne führen. Durch das vereinte Streben dieser drei schönen Künste wird das todte Gestein zur lebendigen Predigt, zum christlichen Erbauungsbuch, woraus der Gebildete wie der Ungebildete Belehrung und Erhebung schöpfen kann. Wie geziemend es ist, daß die Architektur mit den ihr verschwisterten Künsten zum Dienste des Allerhöchsten sich verbinde, lehrt uns das erhabene Vorbild, welches uns Gott selbst im Reiche der Schöpfung tagtäglich vor Augen stellt. In dem großen Weltenhause, welches Gott der Herr zur Offenbarung seiner Größe und Herrlichkeit erbaut, treten uns die mannigfachsten Bilder der Schönheit, der Pracht

und des Glanzes entgegen: majestätische Gewölbe, hochemporragende Säulen, anziehende Gemälde, reicher Farbenschmuck, zierliche Gebilde und erhabene Gestalten — alles dieß belebt und verklärt von den lieblichsten Tonweisen, die das Lob Gottes verkünden. Wenn nun Gott der Herr den unermeßlichen Welt-Tempel mit allem Herrlichen schmückte, um seine Größe zu offenbaren, warum sollten nicht auch wir die zu seiner Ehre erbauten Tempel mit möglichster Schönheit ausstatten, auf daß ihre ganze Umgebung zu Aug und Ohr, zu allen Sinnen von der Herrlichkeit Gottes rede und zu seiner Anbetung aufforderе!

Gewiß, so verlangt es schon die hohe Bedeutung und Bestimmung eines Gotteshauses: was dem Heiligen und Göttlichen geweiht ist, muß auch das Gepräge des Heiligen und Göttlichen an sich tragen, es muß in seiner ganzen Erscheinung Ernst einflößen und Ehrfurcht gebieten. Insbesondere aber geziemt dieß einem katholischen Gotteshause: die Nähe der Gottheit, die geheimnißvoll auf unsern Altären thronet, die Feier der heiligen Mysterien verlangt, daß die Umgebung eines so heiligen Orts Würde, Hoheit und Majestät verkünde und uns die geheimnißvolle Gegenwart Gottes in's Gemüth predige; die gottesdienstlichen Versammlungsorte katholischer Christen müssen überhaupt so würdevoll und erhaben, so feierlich und ergreifend sein, daß jeder Gläubige, der hier eintritt, unwiderstehlich von Ehrfurcht erfüllt wird und sich gedrungen fühlt, mit dem Propheten auszurufen: „Gewiß ist Jehova an diesem Ort, wie heilig ist diese Stätte, hier ist nichts denn Gotteshaus, hier ist die Pforte des Himmels!“ 1 Mos. 18, 16. Von solchen Erwägungen ist unsere Kirche geleitet, wenn sie auf die künstlerische Ausstattung der Gotteshäuser so große Sorgfalt verwendet und uns darin mit Allem umgibt, was belehrend und erweckend auf Geist und Gemüth wirken kann: mit heiligen Bildwerken und Statuen, sinnreichen Symbolen und Denkmalen, lieblichen Ornamenten und bedeutungsvollen Formen. Wollte man diese hinwegnehmen, so würde das Gotteshaus sich nur wenig vom Profanen und Gemeinen unterscheiden, wie wir dieß an den Gotteshäusern unsrer nichtkatholischen Brüder wahrnehmen, denen nicht selten das Erhebende und Feierliche fehlt, was ein frommes Gemüth im Hause Gottes sucht.

Deßhalb gab sich auch von je der Eifer für Gott hauptsächlich in der Ausschmückung und Verherrlichung der gottgeweihten Stätten zu erkennen. Schon im Alten Bunde hat König Salomo Gott dem Herrn einen Tempel voll wunderbarem Glanz und Reichthum gewidmet. Eine ungleich höhere Majestät und Herrlichkeit sah man aber in den christlichen Domen erstehen. War es dort, wie bei den heidnischen Tempeln, mehr der reiche Glanz, die sinnliche Schönheit und Pracht, die so hohe Bewunderung erregte, so ist es hier vornehmlich der kühne Plan, der geniale Gedanke, überhaupt das Geistige, das uns verkörpert entgegentritt. Vor Allem hat sich hierin das christliche Mittelalter ausgezeichnet: gerade in diesen Zeiten, wo der Glaube unter den Völkern des Abendlandes am herrlichsten blühte, sah man auch die meisten und erhabensten Tempelgebäude erstehen. Unansehnlich und schmucklos waren die Wohnungen, die sich unsere christlichen Vorfahren erbauten, einfach und bescheiden ihr Hausgeräthe; aber was der Reichthum Glänzendes hatte, was die Kunst Schönes erfand, ward von opferwilligen Händen freudig dargeboten, um die christlichen Tempel nach Würde zu schmücken. Noch heute blicken wir mit Ehrfurcht und Bewunderung auf jene erhabenen Denkmäler, welche die Kunst im Bunde mit der Kirche und einem gläubig begeisterten Volke hervorrief, auf jene Wunderwerke voll Majestät und Hoheit, mit ihren dämmernden, von magischem Lichte übergossenen Hallen, ihren hochgeschwungenen Bogen und Gewölben, ihren hoch zu den Wolken emporstrebenden Thürmen. Und ein heiliger Schauer ergreift da beim Eintritt unser Gemüth, ein Gefühl, als stünden wir im Vorhof einer höhern Welt! Mit imposantem, Ehrfurcht gebietendem Ernst ragen diese riesigen Denkmäler in unsere Welt voll Selbstsucht und Sinnenlust herein und geben Zeugniß von der gewaltigen Kraft und Größe einer glaubensstarken Zeit. Fürwahr, hätte das Mittelalter weiter nichts geschaffen, als diese romanischen und gothischen Dome, es hätte des Herrlichen und Großen genug vollbracht! — Als sodann der Eifer für Gott in gleichem Maße schwand, wie der Sinn für das irdische Wohlleben zunahm, trat auch eine merkliche Vernachläßigung der gottgeweihten Stätten ein und dieselbe Pracht, die man einst den heiligen Orten widmete, übertrug man jetzt auf die Wohnungen sterblicher Menschen. Endlich in neuester Zeit, wo das kirch-

liche Leben wieder mit frischer Kraft erwacht, beginnt auch der Eifer für die Gotteshäuser mehr und mehr sich einzustellen.

§ 91.

Die gottesdienstlichen Versammlungsorte der Israeliten.

1. Die Stiftshütte.

In der patriarchalischen Zeit hatte man noch keine besondern gottesdienstlichen Gebäude; einfache Altäre auf Bergen, Anhöhen, unter schattigen Bäumen, dienten den frommen Erzvätern zur Darbringung ihrer Gebete und Opfer. So heißt es von Abraham: „An dem Orte, wo ihm Gott erschienen war, errichtete er einen Altar. Darauf reiste er weiter gegen das Gebirg Bethel, welches gegen Morgen liegt, und schlug sein Zelt auf. Auch da errichtete er Gott einen Altar und verehrte ihn" 1 Mos. 12, 7—8. Ebenso schlug Abraham bei dem Terebyntenhain Mamre bei Hebron Gott zu Ehren einen Altar auf 1 Mos. 13, 4. 18. Richt. 9, 6. Jos. 24, 1—25. Mos. 22, 5—12. — Das erste Bild eines Gotteshauses im eigentlichen Sinne war die Stiftshütte, welche Moses einer göttlichen Anordnung zufolge auf dem Zuge durch die Wüste errichtete. „Denn sie sollen mir ein Heiligthum bauen, damit ich unter ihnen wohne; ganz genau nach dem Modell, das ich sowohl von der Wohnung, wie ihren Geräthschaften zeigen werde, sollt ihr Alles machen" 2 Mos. 25, 8. Ueber ihre Einrichtung gibt das 25., 26., 27. Kapitel des 2. Buches Mosis eine ausführliche, in's Einzelne gehende Beschreibung. Hiernach war sie ein bewegliches, aus Brettern zusammengefügtes, länglichtviereckiges Gezelt, dreißig Ellen lang, zehn hoch und zehn breit; oben war sie mit einer Decke überzogen, vorn mit einem Vorhange versehen. An die Stiftshütte schloß sich zur Aufnahme für das Volk ein Vorhof an, hundert Ellen lang, fünfzig breit. Dieser Vorhof war oben offen, die Seitenwände waren aus Teppichen gebildet. Die Stiftshütte selbst zerfiel in zwei Abtheilungen: das Heiligthum und das Allerheiligste. Das Heiligthum war durch einen Vorhang sowohl vom Vorhofe, wie vom Allerheiligsten, getrennt; jenes durfte nur von den Priestern bei gottesdienstlichen Verrichtungen betreten werden, dieses hingegen war nur einmal im Jahr, am

großen Versöhnungstage, dem Hohenpriester zugänglich. Um die geheimnißvolle Majestät und Unbegreiflichkeit Gottes anzudeuten, war das Allerheiligste in ein tiefes Dunkel gehüllt und kein Strahl natürlichen oder künstlichen Lichts drang in dasselbe ein; weßhalb auch von Jehova gesagt wurde, „er wohne im Dunkel" 1 Kön. 8, 12. Im Allerheiligsten befand sich die Bundeslade, worin die zwei steinernen Gesetzestafeln lagen; sie war aus Akazienholz gefertigt, zwei und eine halbe Elle lang, anderthalb breit und ebenso hoch und von innen und außen mit Gold überzogen. An den beiden Enden der Bundeslade erhoben sich zwei Cherubim, welche gegen einander gekehrt waren und mit ihren ausgebreiteten Flügeln die ganze Ladenplatte bedeckten. Ueber diesen Cherubims ruhte der sogenannte Gnadenstuhl „Thron Gottes" aus gediegenem Golde; von diesem Throne herab wollte Gott zu Moses reden und dem auserwählten Volke seine Befehle mittheilen: „Da will ich dir erscheinen, zwischen den zwei Cherubim über der Lade des Gesetzes will ich dir all' meine Befehle an die Israeliten bekannt machen" 2 Mos. 25, 22. Die Stiftshütte war also nicht nur der Ort gemeinsamer, öffentlicher Gottesverehrung, sondern auch die besondere Offenbarungsstätte Gottes. Nach der Eroberung Kanaan's wurde die Stiftshütte zu Siloe, zwei Meilen von Jerusalem, aufgestellt und blieb hier an 450 Jahre. Das Heiligthum der Nation hingegen — die Bundeslade — wurde bei ausgebrochenen Feindseligkeiten aus der Stiftshütte geholt und zum Schutz und Sieg beim Kampfe wider die Philister gebraucht; später ward sie in den von Salomo erbauten Tempel verbracht. „Da versammelte Salomo alle Aeltesten in Israel, alle Häupter der Stämme und Geschlechter der Israeliten zu Jerusalem, um die Bundeslade des Herrn von der Stadt David, d. i. von Zion, heraufzubringen ... Und die Priester trugen die Bundeslade des Herrn auf ihren Platz, d. h. zum Heiligthum des Tempels, zum Allerheiligsten, unter die Flügel der Cherubim, so daß die Cherubim mit ihren ausgebreiteten Flügeln den Ort, wo die Bundeslade stand, und die Bundeslade selbst mit ihren Stangen bedeckten" 2 Chr. 5, 1. 7. 1 Kön. 8, 6.

2. Der Salomonische Tempel.

Bis in die Salomonische Zeit war die Stiftshütte der einzige Ort für die gemeinsame öffentliche Gottesverehrung der Israeliten. Nach dem Vorbild der Stiftshütte erbaute Salomo, göttlicher Anordnung gemäß, den durch seine Pracht und Herrlichkeit so berühmt gewordenen Tempel zu Jerusalem. Den Plan dazu hatte schon David entworfen und einen Platz hiefür auf dem Berge Moria ausgewählt; aber seinem Sohne Salomo blieb es aufbewahrt, den Bau zur Ausführung zu bringen. „Der König stand auf und stehend sprach er: Meine Brüder und mein Volk! höret mich an: Ich hatte im Sinne, ein Haus zu bauen, worin die Bundeslade des Herrn, der Fußschemel unsers Gottes, ruhen könnte. Ich habe zum Bauen Alles zubereitet. Gott aber sprach zu mir: Du sollst meinem Namen kein Haus bauen, denn du bist ein Kriegsmann und hast viel Blut vergossen. Unter meinen Söhnen aber erwählte er meinen Sohn Salomo, daß er auf den Thron des Königreichs des Herrn sitzen solle, und sprach zu mir: dein Sohn Salomo wird mein Haus und meine Vorhöfe bauen ... David gab also seinem Sohne den Riß des Tempels, der Zimmer, des Saales, der innern Kammern und des Heiligthums" 1 Chron. 28, 2—11. Im vierten Jahre seiner Regierung begann Salomo den Tempelbau und vollendete ihn im eilften; er verwendete aber für den Bau 70,000 Lastträger, 80,000 Steinhauer und 3,600 Aufseher (2 Chr. 2, 3.). Der Salomonische Tempel ward ganz und gar der Stiftshütte nachgebildet, nur in größerem Maßstab und mit höherer Pracht hergestellt. Das ganze Tempelgebäude bestand aus zwei Hauptpartien — dem eigentlichen Tempel und den beiden Vorhöfen.

Das eigentliche Tempelhaus zerfiel, gleich der Stiftshütte, in das Heiligthum und das Allerheiligste. An diesem Tempelhaus waren die Wände mit Tafelwerk von Cedernholz überzogen; das Tafelwerk reichlich mit Goldplatten bedeckt und mit Cherubims, Palmen, Blumen und andern Verzierungen in erhabener Arbeit geschmückt. Mit welchem Reichthum und Glanz der Tempel ausgerüstet war, erhellt schon daraus, daß man 600 Tonnen Goldes zur Verzierung des Heiligthums gebrauchte (2. Chron. 3, 8.). Der Boden des Tem-

pels war mit dem kostbarsten Marmor gepflastert; das ganze Haus, die Balken, Pfosten, die Wände und Thüren mit feinstem Golde überzogen. Im Heiligthum befand sich der goldene Rauchaltar und die Schaubrodtische, worauf hundert goldene Schalen mit Wein und zwölf Schaubrode sich befanden, die am Sabbate von den Priestern weggenommen uud durch neue ersetzt wurden. Das Allerheiligste war vom Heiligthum durch eine offene, mit einem Vorhange versehene Thüre geschieden; in demselben befand sich die Bundeslade mit den Gesetztafeln, die früher in der Stiftshütte stand. Die Flügel der beiden Cherubim breiteten sich zwanzig Ellen in die Weite aus, so daß ein Flügel fünf Ellen hatte. — An das eigentliche Tempelhaus stießen zwei Vorhöfe, ein innerer für die Priester und ein äußerer für das Volk. In dem inneren, der mit einem Geländer umschlossen war, befand sich der Brandopferaltar und das große kupferne Waschgefäß, das s. g. eherne Meer, das auf einem Gestelle von zwölf aus Kupfer gegossenen Rindern ruhte. „Er machte auch einen ehernen Altar, zwanzig Ellen in der Länge, zwanzig in der Breite und zehn in der Höhe. Und ein ehernes Meer, das im Durchschnitt von einem Rande zum andern zehn Ellen weit, übrigens aber rings herum rund war. Fünf Ellen war es tief und im Umfange dreißig Ellen lang. Unten am Rande waren Figuren, die Ochsen glichen, und auswendig zehn Ellen lange Schnitzwerke, die gleichsam in zwei Reihen um die Rundung des Meeres herumliefen" 2 Chr. 4. 1—3. Der äußere Vorhof war mit Hallen und Kammern umgeben. (Eine ausführliche Beschreibung des Tempels enthält das 6. Kapitel des 1. Buches der Könige und das 3., 4. und 5. Kap. des 2. Buches der Chronik.)

Dieser von Salomo erbaute Tempel — der erste und einzige der Israeliten — erhielt sich 420 Jahre: nämlich bis zur Zerstörung Jerusalem's durch Nebukadnezar, wo er ein Raub der Flammen wurde (588 v. Chr.). Nach der Rückkehr aus dem babylonischen Exil ward der Tempel wieder hergestellt und von seinem Erbauer der Zorobabel'sche genannt (Esr. 4. 5. 6. Kap.). Auch dieser neue Tempel, der zwar nach dem Vorbilde des ersteren erbaut war, aber nicht die Pracht desselben hatte, erlitt unter Antiochus Epiphanes (176 v. Chr.) und später durch Pompejus (73) bedeutende Zerstörungen. Endlich wurde er unter Herodes ganz neu wieder

hergestellt und mit größerer Pracht wie der vorige ausgestattet (21 v. Chr.). Dieser durch Herodes hergestellte Tempel war es, in welchem Christus der Herr und die Apostel auftraten.

3. Der Tempel zu Jerusalem zur Zeit Christi; die jüdischen Synagogen.

Die Anlage und Einrichtung des Tempels zu Jerusalem, wie er in den Zeiten Jesu stand, war im Allgemeinen dieselbe, wie die des früheren Salomonischen. Der bekannte jüdische Geschichtschreiber Flavius Josephus hat eine ausführliche Beschreibung davon hinterlassen; dieser zufolge bildete das Tempelgebäude ein Viereck, 500 Schuh lang und ebensoviel breit. Das Ganze zerfiel in zwei Theile: den eigentlichen Tempel und die Nebengebäude (Vorhöfe). Die einzelnen Abtheilungen erhoben sich stufenweise und der eigentliche Tempel überragte sie alle. Die Nebengebäude oder Umgebungen bestanden aus drei Vorhöfen, dem Vorhof der Heiden, dem Vorhof der Israeliten und dem Vorhof der Priester. Am äußersten Raume befand sich der Vorhof der Heiden, bestehend aus einer dreifachen Halle gegen die Südseite und einem doppelten Säulengang an den drei Seiten. Die Säulen, 50 Ellen hoch, waren von weißem Marmor und solchem Umfange, daß kaum drei Männer sie umfassen konnten. In diesem Vorhof der Heiden wurden die Opferthiere verkauft, weßhalb die Geldwechsler daselbst ihre Tische aufgeschlagen hatten (Matth. 21, 12. Joh. 2, 14.). Die östliche Halle dieses Vorhofs hieß die Salomonische. „Jesus ging in Salomon's Halle an dem Tempel auf und ab“ Joh. 10, 23. „Sie (die Apostel) versammelten sich alle einmüthig in der Halle Salomon's“ Apostelg. 5, 12. Von diesem äußern Vorhof führten vierzehn Stufen zu einem weiten Zwischenraum und von da fünf weitere Stufen zu den Thoren der Mauer, die den Vorhof der Israeliten umgab. Dieser zerfiel in zwei Abtheilungen: die eine für die Männer, die andere für die Frauen, die durch Säulengänge und Zellen von einander getrennt waren. Von dem Vorhofe der Israeliten gelangte man zu dem innern Vorhof, dem der Priester, der an das Heiligthum stieß. In diesem befand sich ein steinerner Altar, ein Waschbecken und das Opfergeräthe. Von hier gelangte man auf zwölf Stufen zu der Vorhalle, welche zum Heiligthum führte. Die Wände

des Heiligthums waren kostbar vergoldet und mit Cherubims und Blumenwerk in erhabener Arbeit verziert. Ein kostbarer Vorhang schied das Heiligthum von dem Allerheiligsten, das mit aller ersinnlichen Pracht ausgeschmückt war, aber leer stand, da die Bundeslade nicht mehr existirte.

Dieses Tempelgebäude bot einen imposanten, prachtvollen Anblick; Allioli bemerkt hierüber: „Wenn ein Fremder sich Jerusalem näherte, so kam ihm der Tempel, wegen des weißen Marmor's, aus welchem er gebaut war, wie ein mit Schnee bedeckter Berg vor; kam man ihm näher, so schien er bei hellem Wetter im Glanze der Sonne, wegen der reichlich angebrachten Goldplatten, in vollem Feuer zu stehen, insbesondere blitzten goldene Spieße von den Zinnen. Kam man ganz nahe, so bewunderte man, auch abgesehen von der Form, die Schönheit und Größe der einzelnen Baustücke; denn manche Steine waren 45 Ellen lang, 6 breit und 5 hoch, so daß man leicht begreift, wie die Apostel beim Herausgehen aus dem Tempel zu dem Heiland sagen konnten: „Meister, schau', was für Steine und was für Bauten!" Mark. 13, 1.[1]) Eine poetische Beschreibung dieses Tempels gab Klarke in seiner Christiade, lib. XI. v. 140—220 (Vergl. § 44 der „christlichen Poesie"). Bei der Zerstörung Jerusalem's, die 70 Jahre n. Chr. G. unter Titus erfolgte, ward auch dieser Tempel von Grund aus zerstört; ein römischer Soldat warf eine Brandfackel hinein, deren rasch um sich greifendes Feuer denselben gänzlich einäscherte.

Außer diesem Tempel hatten die Israeliten keinen andern; nur die Samariter hatten noch einen auf dem Berge Garizim (Joh. 4, 20.). Dagegen gab es seit dem babilonischen Exil in den meisten jüdischen Gemeinden für die gottesdienstliche Feier Synagogen. Diese Synagogen waren im Innern ganz einfach: sie enthielten weiter nichts als einen Lehrstuhl für den Vorbeter, Prediger und Vorsänger, und Stühle für das Volk. Hier fanden am Sabbate die gottesdienstlichen Versammlungen statt, wobei Abschnitte aus den heiligen Büchern vorgelesen und Gebete und Gesänge gehalten wurden. An hohen Festen fand man sich wo möglich im Tempel zu Jerusalem ein.

---

[1]) Allioli, bibl. Alterthumskunde, I. Bd. S. 128.

§ 92.

Die gottesdienstlichen Versammlungsorte der Apostel und der ersten Christen, die Katakomben, die ersten Kirchen.

Zu den Zeiten der Apostel besuchten die Christen — wenigstens die aus dem Judenthum herübergekommenen — den Tempel zu Jerusalem und die Synagogen der Juden. Ebenso treffen wir die Apostel allenthalben auf ihren Bekehrungsreisen lehrend in den jüdischen Synagogen. So lehrte Paulus und Barnabas in der Synagoge zu Salamis: „Als sie in Salamis ankamen, predigten sie das Wort Gottes in den jüdischen Synagogen" Apostg. 13, 5.; zu Ikonium: „Es geschah aber zu Ikonium, daß sie miteinander in die Synagoge der Juden gingen und predigten, so daß eine große Menge der Juden und Heiden gläubig ward" Ap. 14, 1.; zu Athen: „Da redete er in der Synagoge zu den Juden und zu den Gottesverehrern und auf dem Markte alle Tage zu denen, die zugegen waren" Ap. 17, 17.; zu Korinth: „Und alle Sabbate sprach er in der Synagoge, mischte den Namen des Herrn mit ein und suchte zu überzeugen die Heiden und Juden" Ap. 18, 4. Ebenso zu Philippi, Thessalonich und Ephesus, Ap. 9, 20. 17, 1. 18, 26. Daß indessen die Apostel nicht allein der Predigt, sondern auch um der Andacht willen und zur Erfüllung des Gesetzes im Tempel erschienen, erhellet aus Apostelg. 21, 23—27. „Da nahm Paulus die Männer zu sich, reinigte sich am folgenden Tage, ging mit ihnen in den Tempel und zeigte die Vollendung der Tage der Reinigung an, sowie bis wann für einen Jeden von ihnen das Opfer könnte dargebracht werden." Dasselbe wird von den übrigen Aposteln berichtet: Apostelg. 2, 3. 3, 1. 5, 42. Außerdem versammelten sich die ersten Christen zum eigentlich christlichen Gottesdienst, insbesondere zur Feier des heiligen Abendmahls, in Privathäusern, in Speisesälen, die ihnen von wohlhabenden, frommen Gemeindegliedern eingeräumt wurden. So zu Jerusalem: „Täglich verharrten sie einmüthig im Tempel, aber auch, in den Häusern das Brod brechend, nahmen sie Speise mit Freude und Einfalt des Herzens" Ap. 2, 46. Ebenso in Troas: „Es waren viele Lampen in dem Obergemache, wo wir versammelt waren" Ap. 20, 8. Christus der Herr war mit seinem eigenen Beispiele hierin vorangegangen: denn ein

geräumiger Saal war es, wo er seine Jünger versammelte, um das Osterlamm zu genießen und das heilige Abendmahl einzusetzen. Ebenso hatten sich die Apostel am Pfingstfeste in einem Privathause eingefunden, um in Andacht und Gebet der Herabkunft des heiligen Geistes entgegenzuharren.

Später, als die Christen von der heidnischen Regierung bedrückt und blutig verfolgt wurden, hielten sie ihre gottesdienstlichen Versammlungen im Verborgenen, an entlegenen, abgeschiedenen Orten; am liebsten über den Gräbern der Martyrer, insbesondere in unterirdischen Gewölben, den s. g. Katakomben. Solcher Katakomben, die zunächst zu Begräbnißstätten dienten, hatte es nicht allein in der Nähe von Rom, sondern auch anderwärts, manche sehr geräumige. Die bekanntesten jetzt noch zugänglichen sind: die des heil. Marcellin bei Rom, die des heil. Calixt zu Rom, die des heil. Januarius im Neapolitanischen; ferner die der heiligen Priszilla und jene auf dem Berge Coelius in Rom. Die ersteren haben eine Ausdehnung von nahezu einer Meile, enthalten Haupt- und Nebengänge, die mit Nischen, Sälen und geräumigen Plätzen versehen sind; auch finden sich darin Malereien, Inschriften, Simbole u. dgl. und geben uns somit nicht nur über die Gebräuche der ersten Christen, sondern insbesondere über den Zustand der Malerei der drei ersten Jahrhunderte den besten Aufschluß. Diese Grabesgewölbe dienten den Christen in den Tagen der Bedrängniß nicht nur als Zufluchtsstätten vor ihren Verfolgern, sondern auch als Versammlungsorte zur Feier des Gottesdienstes. Lampen und aufgestellte Kerzen erhellten die schauerlich düstern Räume, der Sarg eines Martyrers, bedeckt mit einer Marmorplatte, diente zum Altare, und von einem Sitz in Stein gehauen sprach der Bischof oder Priester zur Versammlung. Hieher in diese Katakomben eilten die Christen oft aus weiter Ferne, um ihre fromme Sehnsucht nach dem heiligen Opfer und dem Worte Gottes zu befriedigen; hier an den Särgen und Reliquien ihrer glorreich bestandenen Brüder schöpften sie Muth und Ausdauer im heiligen Kampfe; und hier in diesen Grabesgewölben war es, wo ihre ersten und erhebendsten Hymnen ertönten. Diese Katakomben dienten den späteren Gruftkirchen (Krypten) zum Vorbild.

Doch hatten die Christen schon zu den Zeiten der Verfolgung

besondere Kirchen: die ersten Spuren von christlichen Kirchen treffen wir zu Anfang des dritten Jahrhunderts; um diese Zeit nämlich kamen einige mildergesinnte Herrscher zur Regierung, unter denen die Verfolgung der Christen nachließ. Die Christen benützten daher die ihnen gegönnte Ruhe und erbauten sich, besonders in größeren Städten, eigene Kirchen. Namentlich geschah dieß in den ruhigen Tagen zwischen der Regierung des Kaisers Valerian und Diocletian. Unter andern erlaubte der Kaiser Alexander Severus den Christen in Rom, sich eine Kirche zu bauen (im J. 225), Lampridius, vita Alex. Sever. c. 49. Daß die Christen im dritten Jahrhundert schon manche Kirchen hatten, erhellet aus dem Bericht des Kirchenhistorikers Eusebius, hist. c. 8. 1. Ebenso aus dem Verfolgungsedict des Kaisers Diocletian, wonach alle Kirchen der Christen zerstört werden sollten (303), welches Loos auch die prachtvolle, mit dem kaiserlichen Pallaste wetteifernde Kirche zu Nikomedien traf; nach der Anstrengung zu schließen, welche die Zerstörung dieser Kirche Diocletian's Prätorianern kostete, muß sie von beträchtlicher Größe gewesen sein (Lactant. de mort. perseq. 7.). Ueber ihre bauliche Anlage im Einzelnen ist wenig bekannt, doch erhellet aus den wenigen Nachrichten, die aus dem Alterthume zu uns gekommen, daß schon in den ältesten Kirchen die Keime der späteren Entwicklung der kirchlichen Architektur gelegen waren. Obgleich sie nämlich ganz einfach, ohne eigenthümliches Gepränge waren, so bestanden sie doch aus den zwei Hauptabtheilungen, welche als Grundlage bei allen späteren Kirchenbauten beibehalten wurden: dem Chor und dem Schiff. Im Chor nahmen zu beiden Seiten der Bischof und die Priester Platz, im Schiff die übrigen Gläubigen, und zwar in abgesonderten Räumen, die Männer und Frauen. Im Chor stand ein einfacher Tisch, auf welchem das heilige Opfer dargebracht wurde; an seine Stelle trat bald der Altar, der in Gestalt eines Grabes errichtet wurde, weil sich die ersten Kirchen über den Gräbern der Martyrer erhoben.

§ 93.

Das Verhältniß des jüdischen und antiken Tempels zum christlichen, die dorische, jonische und korinthische Säulenordnung.

Als das Heidenthum seinem Verfalle entgegeneilte und die heidnischen Tempel mehr und mehr verödeten, hätten die Christen die

verlassenen heidnischen Tempel zu ihrem gottesdienstlichen Gebrauche bestimmen können; sie thaten dieß jedoch ebensowenig, als sie überhaupt die Bauart dieser Tempel zur Norm für ihre Kirchen nahmen. Abgesehen davon, daß man dieß schon aus Abscheu vor dem heidnischen Götzendienst vermied, paßten aber auch die architektonischen Verhältnisse des heidnischen Tempels nicht zu den liturgischen Bedürfnissen der christlichen Gotteshäuser. Bei den christlichen Kirchen mußte nicht nur auf große Räumlichkeiten im Innern Rücksicht genommen werden, weil die Gesammtgemeinde darin aufgenommen werden sollte, man mußte auch das homiletische Element in Betracht ziehen, da die Predigt einen wesentlichen Bestandtheil des christlichen Cultus bildet. Beides mangelte aber dem heidnischen wie dem jüdischen Tempel; weder dieser noch jener war als Versammlungshalle zur Aufnahme für das gläubige Volk bestimmt, der jüdische Tempel (das Heiligthum und Allerheiligste) nur für die Bundeslade und die Priester, der heidnische (die Cella) für das Götterbild. Der Tempel zu Jerusalem war daher bei all' seiner Größe doch im Verhältniß zu unsern ansehnlicheren Kirchen klein zu nennen; das Außenwerk — die Hallen, Vorhöfe, Nebengebäude — waren weit geräumiger, als das eigentliche Tempelhaus (Heiligthum und Allerheiligste); der Tempel zu Jerusalem konnte sonach keine Norm für die christlichen Gotteshäuser abgeben. Ebensowenig konnte der antike Tempel der Griechen und Römer als Ideal festgehalten werden; auch dieser war verhältnißmäßig klein, denn es stand im eigentlichen Tempel nur das Götterbild, während die geräumigen, am Tempel angebrachten Säulenhallen für das Volk und den Opferdienst bestimmt waren. Einer der größten Tempel des hellenischen Alterthums, das unter Perikles auf der Akropolis bei Athen erbaute Parthenon, erreichte noch lange nicht die Größe unsrer heutigen Dome; obgleich es 225 Fuß lang und 100 breit war, so war doch der eigentliche Tempel, worin die kolossale Statue der Pallas Athene stand, von geringem Umfange: den größten Raum nahmen die Säulengänge, Nebenhallen und Propyläen ein. Eine gleiche Bewandtniß hatte es mit dem berühmten Dianatempel zu Ephesus, sowie mit dem des Apollo zu Milet. — Der eigentliche Tempel befand sich in der Mitte des Tempelbezirks und erhob sich auf mächtigem Unterbau, dem s. g. Stereobat. Das Innere des

Tempels war ohne Fenster; nur durch die große Thüre oder, bei der später hinzugekommenen Hypäthraleinrichtung[1]), durch die Oeffnungen an der Decke fiel das Tageslicht in den Tempel hinein. Die Vorhallen und Säulengänge dagegen waren frei und offen. Der eigentliche Tempel, wie der ganze Tempelbezirk, ruhte auf Säulen; auf den Säulen lastete ein mächtiger Steinbalken, als ein den ganzen Bau verknüpfendes Gurtband, der s. g. Architrav, der die unmittelbare Grundlage für das Dach bildete. Dieses war ein sanft geneigtes Giebeldach, dessen inneres Dreieck oft in reichem plastischem Schmuck prangte. Auf der Spitze (First) und den Ecken des Daches waren Blattfächer, s. g. Akroterien, angebracht, um Statuen, Vasen ꝛc. darauf zu setzen.

Endlich stimmte schon die Idee an und für sich, die im heidnischen Tempel sich ausprägte, nicht zum Wesen eines christlichen Gotteshauses. Die Verherrlichung der Naturkräfte und menschlichen Leidenschaften, die der heidnischen Mythologie zu Grunde liegt, fand auch im Göttertempel einen entsprechenden Ausdruck: der griechische Tempel hat das Gepräge heiterer, weltlicher Ruhe, was man durch die geraden Linien, ununterbrochenen Flächen, das vollkommene Ebenmaß, die durch das Ganze waltende Harmonie, die schönen gewählten Formen zu erreichen wußte. Je nachdem ein Tempel diesem oder jenem Götterbilde geweiht war, trat in seinen Formen mehr das menschlich Erhabene und irdisch Große, oder das sinnlich Schöne, Heitere und Liebliche hervor. Eine höhere Idee prägte sich im antiken Tempel nicht aus, er war nur das vollendetste griechische Haus. Der christliche Cultus hat es aber mit dem Jenseits zu thun — mit dem Ewigen und Unendlichen, mit der Lossagung von der Welt, mit der Bekämpfung des Sinnlichen, der Vergeistigung des Irdischen. Es mußten sonach für den christlichen Tempel eigenthümliche architektonische Verhältnisse geschaffen werden, worin dieses Aufstreben nach Oben, nach dem Ueberirdischen, Unvergänglichen sich ausprägte; und an die Stelle der geradelinigen Bewegung — der Form des irdischen Raums — mußte die Bogenlinie — die Form des himmlischen Raums — treten.

Das Einzige, was die christliche Architektur vom heidnischen Tempel entlehnte, jedoch mit vollkommener Freiheit behandelte, ist

[1]) Hypäthron (ὕπαιθρον), die Lichtöffnung im Tempeldach.

die Säulenordnung. Diese war aber eine dreifache: die erste und älteste Grundform ist die **dorische**. Die dorische Säulenordnung zeichnet sich durch Einfachheit, Festigkeit und Großartigkeit aus; die Säulen waren sehr stark, ohne Basis, kannelirt (gefurcht) und standen nahe beisammen, weil sie ein schweres Gebälk zu tragen hatten. Die zweite Grundform ist die **jonische**. Die Säulen sind hier schlanker und werden von einem Säulenfuß (Basis) getragen; auch stehen sie nicht so nahe beisammen, da sie ein leichteres Gebäude zu tragen hatten, wie es der mildere jonische Himmelsstrich mit sich brachte. Die dritte Ordnung war die **korinthische**. Diese war von besonderer Schönheit, Eleganz und Lieblichkeit und unterschied sich von den beiden übrigen hauptsächlich durch ihren decorativen Charakter; die Säulen waren an ihren Kapitälern[1]) mit Blumen, Blättern (Akanthus) und Schnörkeln aller Art verziert. Bei den Tempeln des Jupiter, Mars, Herkules war gewöhnlich die dorische Säulenordnung vorherrschend, weil hier die Idee der Kraft und Würde hervortreten mußte, wozu am besten der Ernst und die Einfachheit der dorischen Ordnung paßte. Für die Tempel der Venus, Flora oder der Nymphen wählte man die korinthische Ordnung, denn für diese eignete sich nur das Liebliche, Zierliche und Heitere. An den Tempeln der Juno, Diana u. a. wurde die jonische Säulenordnung benutzt, denn zu diesen stimmte weder der Ernst der dorischen, noch die Lieblichkeit und Anmuth der korinthischen. — Was die Anwendung der antiken Säulenform in der christlichen Architektur betrifft, so verschmähte man im Mittelalter die dorische gänzlich, neigte sich dagegen um so entschiedener der jonischen zu, ohne sie jedoch sklavisch nachzuahmen.

§ 94.

Idee des christlichen Gotteshauses, Entwicklung des spezifisch christlichen Baustyls.

Obgleich die christliche Architektur an die heidnische anknüpfte, so verfolgte sie doch ihren weiteren Entwicklungsgang durchaus selbstständig und schuf eigenthümliche, von der Antike völlig verschiedene

---

[1]) **Kapitäl** von capitulum, der obere Theil der Säule.

Formen. Für die architektonischen Verhältnisse im Ganzen bestimmend war die Idee des heiligen Cultus und die Bedeutung des christlichen Gotteshauses. Maßgebend für die Gliederung des Baues im Einzelnen waren die liturgischen Bedürfnisse. — Das Christenthum zieht den Geist des Menschen von der Erde hinweg nach Oben und läßt nur in Gott und dem ewigen Vaterlande wahre Ruhe und Frieden finden. Ebenso will auch der heilige Cultus die Herzen der Gläubigen zum Ewigen emporheben und ihren Sinn himmelwärts lenken. Die christliche Kunst mußte daher solche architektonische Verhältnisse und Formen schaffen, in denen dieser Drang nach dem Ueberirdischen, das Aufstreben zum Himmlischen, die Sehnsucht nach der ewigen Heimath sich ausprägt; kurz, die Richtung nach Oben, das Emporstrebende, Himmelansteigende mußte herrschendes Prinzip der christlichen Architektur werden. An die Stelle der geradelinigen Bewegung mußte sofort die Bogenlinie treten, als welche nicht nur das Unendliche symbolisirt, sondern auch durch ihr Aufsteigen und Zurückkehren den Geist des Menschen gleichmäßig nach Oben lenkt, wie nach Innen kehrt. Ferner, da der christliche Tempel nicht bloß ein gottesdienstlicher Versammlungsort, sondern zugleich die Wohnstätte des verherrlichten Gottessohns sein sollte, der da geheimnißvoll auf unsern Altären zugegen ist, so mußte er — ein Haus Gottes im eigentlichen Sinne — das himmlische Jerusalem, worin Gott, umgeben von seinen Auserwählten, in der Fülle seines Glanzes thronet, vorbilden und neben dem Aufstrebenden zugleich das Geheimnißvolle, Feierliche, Unaussprechliche ausprägen.

Ein herrliches Vorbild hiefür war der Kunst in der Vision des heil. Johannes gegeben, worin dieser das himmlische Jerusalem zur Erde niedersteigen und die Gottheit im strahlenden Glanze der Steine, in unendlicher Klarheit und Herrlichkeit unter den Sterblichen wohnen sah. „Und er führte mich im Geiste auf einen großen, hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, welche von Gott aus dem Himmel herabstieg. Sie hatte die Klarheit Gottes und ihr Licht war gleich einem köstlichen Steine, wie Jaspisstein, wie Krystall" u. s. w. Apok. 21, 10—27. Hiemit war die leitende Idee für die Kirchenbauten im Allgemeinen vorgezeichnet. A. Prudentius hat diese Idee in ihrer ganzen Größe und Tiefe er-

faßt und in wohlgelungenen Zügen beschrieben [1]). — Was die Gliederung des Baues im Einzelnen betrifft, so ergab sich diese aus den liturgischen Bedürfnissen von selbst. Vor allem war am christlichen Tempel der Ort abzusondern, an welchem der Gottessohn geheimnißvoll zugegen ist, und wo die heiligen Mysterien vom Priester gefeiert werden; dieser Ort mußte überdieß ganz besonders ausgezeichnet und dorthin alle Macht und Bedeutung des Gotteshauses konzentrirt werden. Ebenso verlangten Gesang und Predigt, daß ein besonderer Raum für die Priester, und zwar in der Nähe des Heiligthum's, angewiesen werde. Hieran erst konnten der christlichen Rangordnung gemäß die Räumlichkeiten für das gläubige Volk sich reihen, die möglichst ausgedehnt sein mußten, da sie die Gesammtgemeinde aufzunehmen hatten. So war also eine natürliche Gliederung in Sanctuarium, Chor und Langhaus gegeben [2]).

Die christliche Architektur schritt mit voller Klarheit ihrem großen Ziele zu und löste die hohe Aufgabe vollkommen würdig; ihr war es beschieden, den kühnen Entwurf des Graaltempels, wie ihn die dichterische Phantasie im dritten Buch des Titurel zeichnete, an dessen Ausführbarkeit aber der Dichter zum Voraus verzweifelte, treu und vollständig zu verwirklichen. Und wie in den übrigen Zweigen der Kunst waren es auch in diesem kunstverständige Cleriker, welche die dem erhabenen Ideale entsprechende Form schufen und den Kirchenbauten ihren spezifisch christlichen Charakter aufprägten. Diesen geistlichen Baumeistern war es bei ihrer tieferen Erkenntniß der christlichen Wahrheit und wärmerem Gotteseifer am ehesten möglich, Werke herzustellen, die nicht nur dem kirchlichen Bedürfnisse vollkommen entsprechen und vortrefflich zur würdigen Hervorhebung der gottesdienstlichen Handlung, zu Gesang und Predigt sich eignen, sondern auch in ihrer majestätischen Kraft, Kühnheit und Erhabenheit die christlichen Ideen am treuesten abspiegeln, während sie zugleich in ihrer vollmächtigen, ehrfurchtgebietenden Größe und Hoheit als Triumphzeichen der christlichen Wahrheit sich erheben. — Die Kirchenbaukunst hatte indessen mehrere Entwicklungsstufen zu

---

[1]) Vergl. die christl. Poesie § 11.

[2]) Eine treffliche Abhandlung hierüber findet sich in der Zeitschrift „Katholik“ 1853. 9. Heft. Mai.

durchlaufen und bedurfte eines Zeitraums von nahezu 800 Jahren, bis es ihr beschieden war, den würdigsten Ausdruck zu finden und das verkörperte Ideal eines christlichen Gotteshauses darzustellen. Zunächst knüpfte sie an die griechisch-römische Basilika an und richtete diese ohne wesentliche Abänderungen den liturgischen Forderungen gemäß ein. Bald näherte sich die Kunst einigermaßen der christlichen Idee, indem sie in dem mächtigen Kuppelgewölbe des byzantinischen Baues die Idee des Unendlichen, das Aufstreben zum Ewigen andeutete. Ungleich stärker und kräftiger ließ man sodann in der romanischen Bauart den christlichen Gedanken hervortreten, indem man die bogenlinige Bewegung (Rundbogen) zu Grunde legte und den grandiosen Bauten die gewaltigen Thürme und riesigen Pfeiler beifügte. Um aber die Richtung nach Oben noch entschiedener auszuprägen, setzte man bald an die Stelle des Rundbogens den „Spitzbogen“ und an die Stelle der seitherigen strengen Einfachheit trat nun die reichste Mannigfaltigkeit plastischen Schmucks. Und so sehen wir denn in den kühnen Spitzbogen, den himmelanstrebenden Thürmen, riesenhaften Pfeilerbündeln, in den halberhellten, dämmernden Hallen und reichen plastischen Formen des gothischen Domes das hohe Ziel der christlichen Architektur erreicht. Von da an verließ man wieder den spezifisch christlichen Formenkanon und näherte sich im Styl der Renaissance den antiken Formen der griechischen und römischen Welt. Als sodann im 17. Jahrhundert die Renaissance in widerlichen Schwulst und Ueberladung ausartete, waren es die Jesuiten, die den Roccoccogeschmack aus der kirchlichen Architektur verdrängten und den Styl der Renaissance in seiner reineren Form, jedoch mit einzelnen Modifikationen wieder herstellten. Es lassen sich sonach in der christlichen Architektur folgende Entwicklungsstufen unterscheiden:

I. Die Basilika.
II. Der byzantinische Styl (Kuppelbau).
III. Die romanische Bauart (Rundbogen).
IV. Der gothische Styl (Spitzbogen).
V. Der Renaissancestyl (antike Form).
VI. Der Jesuitenstyl (Verbesserung der ausgearteten Renaissance).

I.

Der Basilikenstyl.

§ 95.

Die altrömische Basilika, Uebertragung ihrer Form auf die christlichen Kirchen.

Der eigentliche Beginn der christlichen Architektur fällt in das Zeitalter Konstantin's d. Gr.; denn der frühere Druck, der auf den Christen lastete, ließ kein selbstständiges, planmäßiges Verfahren bei der kirchlichen Bauthätigkeit aufkommen. Mit der Bekehrung Konstantin's brach aber die Morgenröthe besserer Tage für die Christen heran; frei und ungehindert konnte nun der heilige Cultus seine Pracht entfalten und die Kunst seinen Absichten dienstbar machen. Aller Orten erhoben sich jetzt Tempel und Kapellen für die christliche Gottesverehrung; Konstantin selbst und seine Mutter Helena erbauten mehrere prachtvolle Kirchen; unter andern die zu Konstantinopel, die des heiligen Grabes zu Jerusalem, zu Rom, zu Antiochien. Jetzt, wo alle Hemmnisse in der Entfaltung des christlichen Cultus beseitigt waren, konnte erst die Kunst daran denken, bei ihren Schöpfungen auf die liturgischen Bedürfnisse spezielle Rücksicht zu nehmen und den architektonischen Verhältnissen überhaupt die christliche Idee zu Grunde zu legen. Das Modell hiezu entlehnte sie theilweise aus dem heidnischen Alterthum, und zwar von den öffentlichen Gerichtshallen der Griechen und Römer, den s. g. **Basiliken**. So unbrauchbar sich die heidnischen Tempelgebäude für den christlichen Cultus erwiesen, so leicht konnten die römischen Gerichtsstätten in christliche Kirchen verwandelt oder ihrer Struktur nach bei Neubauten als Muster benutzt werden. Die römischen Basiliken waren nämlich langgestreckte Versammlungshallen, zunächst für die Gerichtsverhandlungen, aber auch für den kaufmännischen Verkehr bestimmt und zur Aufnahme einer größeren Volksmenge hergerichtet. Der Name „Basilike" *στοὰ βασιλικὴ* stammt von den Griechen, und in Athen wurde der öffentliche Gerichtssaal also genannt, weil darin einer der neun Archonten — der *βασιλεύς* —

zu Gericht saß. Die Römer, die fast alle Kunstbildung, insbesondere die architektonischen Formen, von den Griechen entlehnten, wählten für ihre Gerichtssäle nicht nur den Namen, sondern auch die Form der griechischen, nur daß sie dieselbe ihren Bedürfnissen gemäß weiter ausbildeten. Die erste römische Basilika wurde im Jahr 569 a. u. c. von Porcius Cato Censorius erbaut und porticus basilica genannt; diese ward das Vorbild aller späteren. Eine solche Basilika war, wie aus den noch vorhandenen Bauresten zu Pompeji, Rom und Trier, sowie aus einer Stelle bei Vitruv zu ersehen[1]), folgenderweise eingerichtet: sie bestand in einer länglicht viereckigen Halle, die durch zwei Säulenreihen in drei Theile (Schiffe) zerfiel. Am Ende des Mittelschiffs war ein Halbrund (ἡμικυκλον, concha) angebracht, wo sich das Tribunal befand und die Sitze für den Richter und die übrigen Gerichtspersonen aufgestellt waren. Im Langhaus (Schiff), das gewöhnlich sehr geräumig war, versammelte sich das Volk; um jedoch das geräuschvolle Treiben der Versammelten etwas ferne zu halten, ward häufig unmittelbar vor dem Tribunal noch ein Querschiff (Transept) angebracht. Das Mittelschiff war in der Regel ohne Bedeckung.

In dieser Anlage und Struktur waren die altrömischen Basiliken den Bedürfnissen der gottesdienstlichen Versammlung der Christen sehr wohl angemessen. Das Halbrund des Gerichtssaales, wo der Prätor mit dem Gerichtspersonale Platz nahm, konnte füglich zum Sanctuar und Chor verwendet werden, wo der Bischof mit seiner

---

[1]) Vitruv. de archit. lib. V. I.: Basilicarum loca adjuncta foris quam calidissimis partibus oportet constitui, ut per hiemem sine molestia tempestatum se conferre in eas negotiatores possint. Basilicarum latitudines ne minus quam ex tertia, ne plus quam ex dimidia longitudinis (parte) constituantur, nisi loci natura impedierit et aliter coegerit symmetriam commutari. Sin autem locus erit amplior in longitudine, Chalcidica in extremis partibus constituantur, uti sunt in Juliana Aquiliana. Columnæ basilicarum tam altæ, quam porticus latæ fuerint, facienda videntur: porticus quam medium spatium est, ex tertia finiatur. Columnæ superiores minores quam inferiores constituantur. Pluteum quod fuerit inter superiores et inferiores columnas, idem quarta parte minus, quam superiores columnæ fuerint, oportere fieri videtur; uti supra basilicæ contignationem ambulantes ab negotiantibus ne conspiciantur.

Geistlichkeit sich aufstellte. In der Mitte des Halbrunds, wo sich der Gerichtstisch befand, ließ sich der Altar anbringen. In den beiden Seitenschiffen konnten die Laien Platz nehmen, und zwar die Frauen getrennt von den Männern. Endlich ließ sich aus der Erweiterung des Querschiffs die Kreuzform der Kirche herstellen. Die römischen Gerichtshallen wurden daher jetzt nicht nur in christliche Kirchen umgeschaffen, ihre Struktur gab auch das Vorbild für die neu zu errichtenden Kirchen. Die meisten unter Konstantin d. Gr. erbauten Kirchen haben die Form und Einrichtung der Basilika. Und nicht nur die Form, auch die Benennung wurde beibehalten; man bezeichnete in dieser Zeit fast allgemein die Kirchen mit dem Namen „Basilika,“ nur selten erscheint die Benennung εκκλησια und κυριακον[1]).

In neuester Zeit hat man den Zusammenhang zwischen der römischen und christlichen Basilika in Zweifel gezogen und die Behauptung aufgestellt, die altchristliche Basilika wäre keineswegs nach dem Muster der altrömischen angelegt, sie hätte nur einzelne Baumotive mit dieser gemein, namentlich die Säulenhalle und das Schiff; was aber die Benennung „Basilika“ anbelange, so hätten die Kirchen deßhalb diesen Namen erhalten, weil sie dem Könige der Könige gewidmet seien, oder weil sie von Kaisern und Königen erbaut worden[2]). Die für diese Hypothese angeführten Belege sind jedoch allzuschwach, als daß sie die gegenüberstehende, von den sprechendsten Argumenten unterstützte, durch das Ansehen von mehr als 1200 Jahren gerechtfertigte Meinung umstoßen könnten. Die christliche Architektur bedarf auch dieser Ehrenrettung schon gar nicht, denn wenn sie auch das antike Schema im Allgemeinen ihren Werken zu Grunde legte, so hat sie es doch im Einzelnen so wesentlich modificirt, und den liturgischen Bedürfnissen so entsprechend angepaßt und durchgebildet, daß man der christlichen Basilika wohl den Charakter der Originalität zuerkennen kann.

---

1) Von κυριακον, domus domini, Haus des Herrn, stammt ohne Zweifel das Wort „Kirk, Kirche;“ der Ausdruck „Dom“ von domus Domini.

2) Vergl. Zestermann's gekrönte Preisschrift.

§ 96.

Die altchristliche Basilika.

(Absis, arcus triumphalis, Paradies, Krypta, Schiff.)

Die altchristliche Architektur beschränkte sich keineswegs auf bloßes Kopiren der altrömischen Basilika; sie entwickelte vielmehr schon beim Beginn ihrer freieren Bewegung eine schöpferische Kraft. Zwar das materielle Gerüste des antiken Baues im Ganzen wurde belassen; auch die altchristliche Basilika bestand in einem oblongen Bau, durch eine doppelte Säulenreihe in 3 Schiffe getheilt, mit einer halbkugelförmig überwölbten Nische am Ende des Mittelschiffs. Aber man ließ mehrere von den Cultusbedürfnissen gebotene Modifikationen in der allgemeinen Gliederung sowohl, wie in den Verhältnissen der einzelnen Bauglieder eintreten und hauchte überhaupt der antiken Form den christlichen Gedanken ein. Ein wesentlicher Fortschritt, wodurch zugleich der christliche Grundgedanke — die Richtung nach Oben — ausgesprochen wurde, gab sich schon in der Ueberhöhung des Mittelschiffs über die beiden Seitenschiffe und in der Uebertragung der Bogenlinie auf die Säulenreihen zu erkennen. Es wurden je zwei Säulen durch einen Halbkreisbogen miteinander verbunden und diese Verbindung längs der ganzen Säulenreihe fortgesetzt; ebenso wurde der Rundbogen, nachdem das Mittelschiff erhöht worden, in der auf Säulen ruhenden Oberwand des Mittelschiffs hergestellt und dieselbe durch halbkreisförmige Fensteröffnungen durchbrochen.

Durch diese schwunghafte, die einzelnen Theile miteinander verbindende Bogenlinienbewegung, die sich im Halbkreisbogen der Nische harmonisch abschloß, wurde nicht nur das Langhaus in eine nähere Beziehung zum Haupttheil des Gebäudes — der Nische — gesetzt, sondern auch der himmelwärts gerichtete Sinn der Gläubigen angedeutet. Insbesondere gab sich jetzt das Bestreben kund, die Nische (Absis — *απτω*, concha, tribuna), die nunmehr den Haupttheil des Gebäudes bildete, weil sie den Raum für den Altar und das Allerheiligste (Sanctuarium) einschloß, möglichst hervorzuheben und auszuzeichnen. Von diesem Gedanken geleitet, erhöhte man die Absis um einige Stufen über den Boden des Langhauses und schloß

sie durch Schranken ab. Ferner, um die Absis noch mehr abzusondern, schob man zwischen derselben und dem Langhaus ein Querschiff (Transept) ein. Anfangs nahm dieses Querschiff nur die Breite des Langhauses ein, später aber erweiterte man es über die drei Schiffe hinaus und stellte auf solche Weise die Kreuzform her. Endlich, um die Absis noch mehr auszuzeichnen, brachte man da, wo das Quer- und Mittelschiff einander durchschneiden, eine hochgespannte Bogenwölbung — den arcus triumphalis — an, wodurch eine Art Thor entstand — porta speciosa — ein entsprechendes Symbol, daß man hier in das Heiligthum eintrete und an der Herrlichkeit Gottes Theil nehme[1]).

Am Ende der Nische befand sich der Altar, in Gestalt eines Sarges errichtet; denn in den Katakomben diente der Sarg eines Martyrers zum Altare; auf der Altarplatte erhob sich ein von Säulen getragener Aufsatz. In der Mitte der Absis stand der bischöfliche Thron (cathedra), zu beiden Seiten im Halbkreise waren die Sitze der übrigen Geistlichkeit. Unter dem Hauptaltar brachte man gewöhnlich eine kleine unterirdische Kapelle an, worin sich das Grab eines Blutzeugen befand; diese Gruftkirche oder Krypta, worin man während der Charwoche und in der heiligen Nacht den Gottesdienst zu feiern pflegte, war entweder ein ganz einfaches Kreuzgewölbe mit einem Altar, oder sie war nach dem Muster der Katakomben zu Rom architektonisch ausgebildet.

In der Mitte des Querschiffs, oder wo dieses fehlte, am Ende des mittleren Schiffs ward ein angemessener Raum für die den Gesang ausführende Geistlichkeit durch Erhöhung des Bodens und durch Schrankenwerk abgesondert, Chor genannt (chorus, coetus canentium clericorum). Hier befanden sich auf erhöhten Plätzen die beiden Lesepulte für das Evangelium und die Epistel, die s. g. Ambonen (αμβων — αναβαινειν hinaufsteigen). In den Seitenarmen des Querschiffs, oder in Ermanglung desselben am obern Theil der Seitenschiffe, war ein Raum für angesehene Männer und für Mönche (Senatorium), und für vornehme Frauen und Nonnen

---

[1]) An die Stelle des arcus triumphalis trat in der Gothik der Lettner, eine oft mit großer Pracht ausgestattete Scheidewand, die den Chor von der übrigen Kirche absonderte.

(Matronæum) ausgeschieden. In den beiden Seitenschiffen nahmen die übrigen Gläubigen Platz, im nördlichen der männliche, im südlichen der weibliche Theil der Gemeindeglieder. Bei größeren Gebäuden wurden zwei weitere Säulenreihen angebracht, wodurch die Kirche in 5 Schiffe zerfiel; so hatte die von Konstantin zu Ehren des Apostels Petrus und Paulus erbaute Basilika zu Rom 5 Schiffe. Am Eingang der Kirche war den Katechumenen und Büßern ein Raum angewiesen und durch Schranken vom übrigen Theil des Langhauses getrennt, narthex (Rohr, Geißel) genannt. Um endlich das weltliche Straßengetümmel von der geheiligten Stätte ferne zu halten, schuf man vor den Eingang der Basilika einen von bedeckten Säulenhallen eingeschlossenen Vorhof (atrium, Paradies), in der Mitte des Hofraumes befand sich gewöhnlich ein reichverzierter Brunnen (cantharus). Schon zu den Zeiten des Athanasius war es üblich, in der Vorhalle der Basilika bildliche Darstellungen des Sündenfalles anzubringen, um den Gedanken zu versinnlichen, daß die aus dem Paradiese verbannten Nachkommen Adam's bei ihrem Eintritt in die christliche Kirche das Paradies wieder finden.[1])

Die Basilika hatte eine horizontale Decke, die flache Decke war gewöhnlich getäfelt; es scheint indessen bisweilen auch eine andere Bedeckung zugelassen worden zu sein, da Konstantin den Bischof Macarius frug, ob er getäfeltes Deckwerk vorziehe. Nicht selten aber ließ man am Mittelschiff das Sparren- und Balkenwerk des Daches gänzlich frei, weßhalb es auch geschehen konnte, daß beim Donatistensturm mehrere in der Nähe des Altars befindliche Menschen durch herabgeworfene Dachstücke verwundet wurden. Was die Richtunng der altchristlichen Basilika betrifft, so war sie, gleich den schon früher errichteten Gotteshäusern, orientirt, d. h. vom Westen nach Osten gerichtet, so daß der Betende sein Antlitz gegen Osten, wo der Altar stand, kehrte. Schon in den apostolischen Constitutionen heißt es deßhalb: „Aedes sit oblonga ad orientem versus“ und Walafried Strabo bemerkt: „Usus frequentior habet, in orientem orantes converti.“ — Die innere Ausstattung der Kirchen war schon im 4. und 5. Jahrhundert überaus reich und prunkvoll: der Altar mit Gold- und Silberplatten bekleidet, das Tafelwerk an

---

[1]) Vergl. die christl. Malerei § 121.

der Decke vergoldet, der Boden musivisch ausgelegt, auch die Seitenwände, die Absiswölbung und der Arcus triumphalis mit Musivgemälden geziert, zwischen den Säulen waren kostbare Teppiche mit reichen Stickereien aufgehängt; unter andern war der Hauptaltar der St. Peterskirche zu Rom mit 597 Pfund schwerem Goldblech, worauf die heiligen Geschichten abgebildet waren, überzogen.

Nicht ohne Grund hat man schon in den ältesten Zeiten dem für das Volk bestimmten Raum der Kirche den Namen „Schiff, *ναος*" gegeben und die Kirchen überhaupt in Gestalt eines Schiffs errichtet. Einmal lag hierin eine Erinnerung an das Schifflein, worin Christus der Herr auf dem sturmbewegten galiläischen Meer in Begleitung seiner Jünger dahinfuhr; sowie nämlich der Heiland durch sein Allmachtswort den Sturm beschwichtigte und das Schifflein zum sichern Bord führte, ebenso leitet er auch seine heilige Kirche durch alle Stürme und Gefahren unversehrt ihrem großen Ziel entgegen. Zum andern erinnert die Schiffsform der Kirche an die Arche Noah's, die eine vorbildliche Hinweisung auf die christliche Kirche enthält; denn sowie nur die in der Arche Befindlichen Rettung fanden, Alle außerhalb derselben aber untergingen, also ist auch nur in der Kirche Heil und Rettung für die Seele zu hoffen. Cyprian sagt deßhalb: „Si potuit evadere quisquam qui extra arcam Noe fuit, et qui extra Ecclesiam foris fuerit, evadet" (de unitat. Eccles. c. V.). Das Schiff kann sonach in doppeltem Betrachte als Symbol der Kirche gelten. Die bekannte Graalssage des Mittelalters (Lohengrin, Titurel) enthält eine ausführliche und sinnige Schilderung des Schiffs als Symbol der Kirche; am Vordertheil steht die Warnung: Niemand möge eintreten, der nicht vom wahren Glauben durchdrungen, denn das Schiff spalte sich unter dem Zweifler und Ungläubigen, daß er untersinke. Das Schiff hat drei Maste: einen weißen (Jungfräulichkeit), einen rothen (Liebe), einen grünen (die christliche Hoffnung und Geduld). Weiter heißt es: alle Gerechten des alten Bundes, von Noah, Abraham, David und Salomon bis zu den Heiligen des neuen Bundes, seien in diesem Schiffe gefahren, und nur in ihm gelange man sicher durch das stürmereiche Lebensmeer zum ewigen Frieden.

Die Basilika des vierten und fünften Jahrhunderts bildet die Grundlage aller folgenden Entwicklungsstufen der christlichen Archi-

tektur; die im Basilikenstyl festgestellten Grundzüge enthalten den Keim der späteren, vollendeteren Baustyle, sowohl des romanischen, wie des gothischen. Es bedurfte indessen noch mehrerer Jahrhunderte, bis dieser Keim sich entwickelte und Knospen und Blüthen trieb; denn die altchristliche Basilika enthielt noch manche ungehörige Elemente, innere Widersprüche; Heidnisches und Christliches lag darin neben einander. Diese Mängel mußten vorerst mit klarem Bewußtsein erkannt und beseitigt werden, bevor ein durchaus harmonisches, dem christlichen Grundgedanken angemessenes Bild hergestellt werden konnte. Die Lösung dieser Aufgabe blieb den geistlichen Baumeistern des 10. und 11. Jahrhunderts vorbehalten.[1])

§ 97.

Die ältesten christlichen Basiliken im Orient und Occident.

Fast allen zu den Zeiten Konstantin d. Gr. erbauten Kirchen wurde der Basilikentypus zu Grunde gelegt und auch in den zwei darauf folgenden Jahrhunderten blieb im byzantinischen Kaiserthum die langgestreckte Basilikenform neben den kuppelförmigen Kirchen die vorherrschende. Im Konstantin'schen Zeitalter erstreckte sich die kirchliche Bauthätigkeit hauptsächlich auf Byzanz, Rom, Tyrus, Jerusalem und Bethlehem. Die älteste Basilika ist die zu Tyrus, von Bischof Paulinus vom Jahre 312 — 322 erbaut; nach der Beschreibung, welche der berühmte Kirchenhistoriker Eusebius davon gibt (hist. eccl. X, 4.), hatte diese Kirche einen Vorhof mit einem Säulengang, über den Seitenschiffen befanden sich Emporen, der Fußboden war mit Marmor ausgelegt und das Mittelschiff mit reicher Pracht ausgestattet. An diese reiht sich, dem Alter nach, die von Konstantin im Jahre 330 erbaute Marienkirche zu Bethlehem; sie wurde unter Justinian restaurirt und späterhin noch vielfach verändert; in ihrer gegenwärtigen Gestalt enthält sie fünf Schiffe, die Kreuzflügel des Querschiffs sind halbkreisförmig abgeschlossen. Eine der ältesten Basiliken ist die Peterskirche zu Rom; sie wurde im Jahr 330 von Konstantin über dem Grabe des Apostelfürsten er-

---

[1]) Vergl. Springer, die Baukunst des christl. Mittelalters. „Katholik" 1853. 9. Heft. Mai, 1. Hälfte.

richtet und erhielt sich in ihren Grundzügen bis in's 15. Jahrhundert. Die Stätte, wo die Gebeine des Apostelfürsten ruhten, war unter den Gläubigen schon frühe ein Gegenstand höchster Verehrung und Papst Anaclet soll an dieser Stelle ein Oratorium gegründet haben. Nach der Bekehrung Konstantin's dachte Papst Sylvester I. daran, das Grab des Apostelfürsten mit einem würdigen Gotteshause zu schmücken. Konstantin gab für den Bau reiche Schätze: außer andern Kostbarkeiten schenkte er hiefür ein goldenes Kreuz von 150 Pfd. Gewicht; 3 goldene Kelche, jeden von 4 Pfd. Gewicht; 20 silberne; 4 silberne Leuchter; ein goldenes, mit Edelsteinen reich verziertes Rauchfaß. Diese Schätze gingen indessen in den Stürmen der Zeit größtentheils verloren. Die Kirche bildete in ihrer Grundform ein Kreuz und hatte 5 Schiffe: zwischen der Absis und dem Langhaus war ein Querschiff eingeschoben, der Vorhof mit den ihn umgebenden Säulenhallen nahm die ganze Breite des Baues ein. Das Mittelschiff war durch 48 große Marmorsäulen gestützt; die Seitenschiffe waren viel niedriger und hatten jedes 44 kleinere Säulen. Das Dach war von vergoldeter Bronce und dem Tempel des kapitolinischen Jupiters entnommen. Die Kirche hatte nur Einen Altar, der sich über der Confessio, d. h. über dem Grabe des Apostels erhob und so stand, daß der celebrirende Bischof das Antlitz gegen das Volk richtete. An die Stelle der alten Peterskirche, die eine Länge von 365 Fuß hatte, trat im 16. Jahrhundert die jetzige.

Die Paulusbasilika in Rom hatte gleichfalls fünf Schiffe; sie wurde von Kaiser Konstantin über dem Grabe des Apostels Paulus erbaut und von Papst Sylvester im Jahre 324 eingeweiht. Konstantin gab für den Bau nicht nur bedeutende Summen, sondern auch eine Menge kostbaren Materials: Säulen von Marmor, Granit und Porphyr, die den zerstörten öffentlichen und Privatwohnungen entnommen waren. In der Chornische befand sich ein prächtiges Mosaikgemälde, an den Seitenwänden reiche Malereien. Der ursprüngliche Bau erhielt später eine beträchtliche Erweiterung: schon Theodosius und sein Sohn Honorius begannen damit; später ließen sich besonders die Päpste Leo III., Benedikt III., Stephan IV. und Eugen IV. die Verherrlichung dieses Tempels angelegen sein. Die ganze Länge der Basilika betrug 477 Fuß, die

Breite 288; in einer vierfachen Reihe hatte sie 140 Säulen von kostbarem Material. Der Triumphbogen und die Concha waren mit herrlichen Musivgemälden geschmückt und der Hochaltar hatte ein Ciborium, das von vier Porphyrsäulen getragen wurde. An den Seitenwänden befanden sich die Bildnisse sämmtlicher Päpste bis Pius IV. in großem Medaillon. Die Kirche bewahrt nicht nur die Reliquien des heiligen Paulus, sondern auch die seines Schülers Timotheus. Diese ehrwürdige Basilika, die sowohl wegen ihrer christlichen Erinnerungen, als auch wegen des Reichthums an bedeutenden, aus dem klassischen Alterthum stammenden Kunstschätzen, zu den merkwürdigsten Gebäuden der Welt gehörte, ward im Jahr 1823 ein Raub der Flammen; das Unglück entstand durch die Unvorsichtigkeit eines Dacharbeiters. Alsbald dachte man an die Wiederherstellung eines neuen Werkes; insbesondere ließ sich Gregor XVI. die Ausführung des Baues angelegen sein, aber erst dem jetzigen Papst war es vorbehalten, das Werk zu vollenden, und Pius IX. konnte die Anwesenheit der christlichen Bischöfe, die wegen des Dogma's der unbefleckten Empfängniß Mariä zu Rom versammelt waren, damit verherrlichen, daß er die Kirche feierlich einweihte. Die jetzige Paulskirche ist im neueren Styl erbaut.

Noch gehört hieher die Liberianische Basilika in Rom, auch bekannt unter dem Namen S. Maria Maggiore, Maria ad nivem (vom Schnee), S. Maria ad præsepe (bei der Krippe). Sie wurde vom Papst Liberius, nach erhaltener Andeutung durch das bekannte Schneewunder, im Jahre 352, auf dem Esquilinischen Hügel erbaut. Von der alten Kirche ist jedoch heute außer dem Glockenhause nur wenig mehr vorhanden. Viele Päpste haben sich um Erweiterung und Ausschmückung dieser Basilika verdient gemacht, namentlich Sixtus IV., Nikolaus IV., Eugen III., und Gregor XIII. S. Maria Maggiore ist unstreitig die erste Marienkirche der Welt, nicht nur wegen der wunderbaren Erscheinung, welcher sie ihr Entstehen verdankt, und der Krippe des göttlichen Heilands, die sie bewahrt, sondern auch wegen ihrer überaus prachtvollen Ausschmückung. Das Mittelschiff ist von 42 Marmorsäulen — Ueberbleibseln aus antiker Zeit — getragen, der Fußboden ist mit herrlichen Mosaikgemälden bedeckt, die Decke mit dem ersten Gold, das aus Amerika kam, verziert. An den Seitenwänden befinden sich

Sculpturen und Bildwerke, die zu den berühmtesten gehören, die wir besitzen; am Triumphbogen das berühmte Mosaikgemälde des Papstes Sixtus III., welches den Urtheilsspruch der Kirche gegen Nestorius darstellt. Unter den vielen Kapellen, welche das Innere der Kirche schmücken, ist besonders die Borghesische bemerkenswerth, ihrer prachtvollen Bilder und Broncewerke wegen ohne Zweifel die schönste in Rom. In dieser Kapelle befindet sich auch das berühmte Marienbild, von welchem die Tradition behauptet, es sei vom Evangelisten Lukas gemalt. Den Vorplatz von St. Maria Maggiore schmückt ein Obelisk, welchen der Kaiser Claudius für das Mausoleum des Augustus aus Aegypten herüberbringen ließ, und der im Jahr 1587 vom Papste Sixtus V. hier aufgerichtet wurde. — Das treueste Bild von der altchristlichen Basilikenform bietet die Clemenskirche in Rom, aus dem fünften Jahrhundert stammend; zwar wurde sie im neunten Jahrhundert erneuert, aber es sind jetzt noch Grundmauerreste vom alten Bau vorhanden; eine doppelte Säulenreihe theilt sie in 3 Schiffe, der Chor ist erhöht und durch Schranken vom Langhaus abgesondert, am Eingang zur Kirche befindet sich ein von 4 Säulenhallen umgebener Vorhof.

Im fünften und sechsten Jahrhundert war Ravenna der Hauptpunkt der christlichen Bauthätigkeit und der Basilikenstyl erhielt hier eine wesentliche Fortbildung, namentlich was die Verbindung der Säulen durch Rundbögen betrifft. Hauptsächlich blühte die Architektur in Ravenna unter der Tochter des Theodosius, Galla Placidia, und unter dem Ostgothenkönig Theodorich. Die von Placidia im fünften Jahrhundert gegründete Basilika des h. Johannes d. Ev. hat sich in ihren wesentlichen Theilen bis jetzt erhalten. Noch wichtiger ist die Basilika S. Apollinare nuovo, besonders wegen ihres musivischen Schmucks berühmt.

Auch dießseits der Alpen blieb die altchristliche Basilika die Normalform für Kirchenbauten und wurde namentlich in Deutschland bis in's zehnte Jahrhundert ganz unverändert beibehalten. Es erklärt sich dieß aus dem lebhaften Verkehr, den der Klerus seit der Bekehrung der deutschen Völkerstämme mit Rom unterhielt; die Glaubensboten in Deutschland kamen entweder von Zeit zu Zeit in unmittelbare Berührung mit Rom, oder sie waren aus Anstalten hervorgetreten, die in näherer Verbindung mit Rom standen; es ist

daher natürlich, daß sie, wie im kirchlichen Leben, so auch in der Kunst, insbesondere in der Architektur, sich an Rom anschlossen und von dorther das Vorbild zu den Kirchenbauten entlehnten. Aber schon früher, unter Konstantin d. Gr., wurden in Deutschland Basiliken errichtet; später machte sich Karl d. Gr. um die kirchliche Architektur verdient, indem er nicht nur viele größere Kirchen herstellen, sondern auch einige auf Erhaltung und Ausschmückung derselben bezügliche Verordnungen ergehen ließ. — Das älteste und reinste Denkmal des Basilikenbaues in Deutschland ist der Dom zu Trier, aus den Zeiten Konstantin's herrührend. Ueber seine ursprüngliche Bestimmung sind die Meinungen getheilt: nach den Einen war er schon ursprünglich eine christliche Basilika, von Helena oder Constantin gegründet, nach Anderen war das Gebäude in seiner ursprünglichen Anlage ein öffentliches Gerichtsgebäude (eine altrömische Basilika), die im 6. Jahrhundert von Bischof Nicetius in eine christliche Basilika umgewandelt wurde; im 11. Jahrhundert ward sie beträchtlich erweitert. Einzelne Ueberreste von altchristlichen Basilikenbauten finden sich noch in der Abteikirche zu Lorsch (die Vorhalle), die Kirche auf dem Michelsberg bei Fulda (eine Krypte) und die Kirche Maria auf dem Kapitol zu Köln. Auch in Ingelheim und in Michelstadt im Odenwalde befanden sich Basiliken von Karl d. Gr. erbaut; letztere von seinem Baumeister Einhard[1]). Die Abteikirche in St. Gallen war in ihrer ursprünglichen Anlage gleichfalls eine altchristliche Basilika; sie wurde vom Abt Gosbert, nach einem vom Mönche Gerung gezeichneten Plane, unter der Leitung der beiden Mönche und Steinmetzen Winihard und Isenrich, mit Beihülfe der übrigen Mönche, erbaut (v. Jahr 830—835).

§ 98.

Die Baptisterien und Grabkirchen.

Während im Konstantin'schen Zeitalter fast allen für den eigentlichen Kultus bestimmten Kirchen der Basilikentypus zu Grunde gelegt wurde, machte sich hingegen bei Kirchen, die andern Zwecken

[1]) Vergl. die „Baukunst des christl. Mittelalters" von Springer.

(Taufe und Begräbniß) dienten, eine eigenthümliche Bauform geltend. Hieher gehören die Baptisterien und Grabkirchen. Da der größte Theil der Täuflinge damals noch aus Erwachsenen bestand und die heilige Taufhandlung gewöhnlich an einer größeren Anzahl von Katechumenen gemeinsam vollzogen wurde, so entstand namentlich in größern Städten das Bedürfniß besonderer Gebäude zur Vornahme des Taufaktes. Es wurde daher in der Regel in der Nähe der Hauptkirche (Basilika) noch eine isolirte Taufkirche (*βαπτιστήριον*) angelegt; manche derselben wurden dann in späteren Zeiten erweitert und in eigentliche Kultuskirchen umgewandelt. Was die Form dieser Baptisterien betrifft, so wählte man hiefür entweder die Kreisform oder das dem Kreise verwandte Polygon, nach Art der römischen Thermen. Die meisten sind achteckig und kuppelförmig erbaut; in der Mitte des Gebäudes, unter der Kuppel, befand sich das Taufbecken (piscina). Solche altchristliche Baptisterien finden sich noch in Rom und Ravenna; das älteste ist das zu den Zeiten Konstantin's neben der lateranensischen Basilika in Rom erbaute, ein Oktogon in 2 Stockwerken; auch in der Nähe der vatikanischen Basilika befand sich ein Baptisterium, wovon A. Prudentius eine Beschreibung hinterließ. An diese reiht sich das im fünften Jahrhundert zu Ravenna, neben der Kirche des heil. Ursus erbaute Baptisterium, Giovanni in fonte genannt, ein achteckiger Bau mit zwei Geschossen. Auch in Deutschland und Gallien kam es in der alten Zeit häufig vor, daß man neben den Kultuskirchen besondere Taufkirchen anlegte; Spuren hievon finden sich in Köln (S. Georg) und in Bonn (S. Martin).

Grabkirchen pflegte man in der altchristlichen Zeit nur angesehenen, durch Tugenden und Verdienste ausgezeichneten Verstorbenen zu errichten, einestheils als Ruhestätte für ihre sterblichen Ueberreste, zugleich aber als architektonisches Denkmal.

Man wählte hiefür entweder, nach Art der römischen Mausoleen, die Rundgestalt (Rotunda), häufiger noch die Kreuzform, die sich indessen gleichfalls der Rundform näherte, indem man den Kreuzesarmen eine gleiche Länge (die Gestalt des griechischen Kreuzes) verlieh und den obern Bau da, wo sich die Kreuzesarme schneiden, mit einer Kuppel schloß. In der Mitte, gerade unter dem Kuppelgewölbe befand sich das Grab. Die ältesten Grab- oder Denkmal-

kirchen sind: die der Helena (bei Rom) und die der Tochter Konstantin's d. Gr., Konstanza, beide sind in Rotunden; in der Kreuzform errichtet ist die in Ravenna befindliche Grabkirche der Galla Placidia (450). Von eigenthümlicher Bedeutung ist die heilige Grabeskirche zu Jerusalem, zugleich ein Denkmal für den Erlöser und eine Kultuskirche; sie wurde von Kaiser Konstantin gegründet und unter der Leitung des Bischof's Macarius vom Jahr 328—336 erbaut, inzwischen aber mehrmals zerstört und neuerbaut; der jetzige, durch das Brandunglück vom Jahr 1808 hervorgerufene Neubau datirt vom Jahr 1810. Der Kirchenhistoriker Eusebius entwirft vom ursprünglichen Bau ein ziemlich genaues Bild[1]); hiernach bestand das Ganze aus zwei miteinander verbundenen Kirchen — der eigentlichen Grabeskirche, welche die Form eines architektonischen Denkmals hatte, und einer für den Kultus bestimmten Kirche in Form einer Basilika. Die letztere zerfiel in 3 Schiffe, das Innere war von ausnehmender Pracht, der Boden mit Marmor ausgelegt, die Decke von reich vergoldetem, geschnitztem Tafelwerk zusammengefügt, der Gesammtbau von wunderbarer Höhe und Ausdehnung. In welcher Weise aber die Kirche des heil. Grabes mit der Basilika zusammenhieng, läßt sich ebensowenig ermitteln, als ob der jetzige Bau mit dem Konstantin'schen genau übereinstimmt. Die heil. Grabeskirche wurde im Occident vielfach nachgebildet, unter andern diente sie der vom heil. Bonifacius gegründeten Kirche in Fulda zum Muster.

II.

Der byzantinische Baustyl (Kuppelbau).

§ 99.

Die vornehmsten Muster dieser Art.

Zu Anfang des 6. Jahrhundert's entwickelte sich im byzantinischen Kaiserthum eine von der altchristlichen wesentlich abweichende Bauweise: neben der oblongen Basilikenform gelangte jetzt nämlich

[1]) De vita Constant. IV, 30.

mehr die **Kuppelform** zur Geltung. Zwar wurden schon im Konstantin'schen Zeitalter außer den langgestreckten Basiliken mehrere andere erbaut, die sich nach Art der Denkmalkirchen mehr der Kreisform näherten; unter andern die von Konstantin gegründete Apostelkirche, wobei sich über der Kreuzform eine Kuppel erhob; ferner die im Octogon erbaute Kirche zu Nicomedien; ebenso die im Jahr 470 erbaute Kirche S. Stephano rotondo in Rom. Aber unter dem Kaiser Justinian kam diese Bauart nicht nur zur weitern Entwicklung, sondern auch zum vorherrschenden Gebrauch im byzantinischen Kaiserthum, woher auch die Benennung „byzantinischer Baustyl." **Das Charakteristische der Kirchen im byzantinischen Styl besteht im Kuppelbau.** Das Kuppelgewölbe wurde entweder über einem Quadrat oder über der Kreuzform errichtet, d. h. über den Durchschneidepunkten des lateinischen Kreuzes, so zwar, daß der Kuppelaufsatz weit aus dem Gotteshause emporragte und das Ganze vollständig beherrschte. Vier gewaltige Pfeiler, bisweilen auch acht, trugen die Kuppel; zu der Hauptkuppel gesellten sich in der Regel noch einzelne Nebenkuppeln. Das Mittelschiff ward jetzt zum Haupttheil des Gebäudes erhoben, weil sich über demselben die Kuppel wölbte; es bildete gleichsam den Centralpunkt, wohin man alle Macht und Bedeutung der ganzen Anlage zusammenströmen ließ. Die Seitenschiffe hingegen sanken zu schmalen, bedeutungslosen Nebenräumen herab und die Absis ward ein bloßer Anbau ohne organischen Zusammenhang mit dem Hauptraum.

Im byzantinischen Styl that die christliche Architektur allerdings einen beträchtlichen Schritt zur Annäherung an die christliche Idee — die Richtung nach Oben, indem die Kuppel das Himmelsgewölbe nachahmt und gleichsam den Himmel mit der Erde verbindet, somit die Erhebung über das Vergängliche, die Richtung zum Himmlischen deutlicher ausspricht, wie die altchristliche Basilika mit ihrer horizontalen Decke. Allein der byzantinische Styl konnte doch nicht vollständig befriedigen, denn die Kuppel hat noch zuviel Gedrücktes, Kellerartiges, zu wenig Emporstrebendes, Himmelwärtsgerichtetes; die Richtung nach Oben kommt nicht entschieden genug zum Vorschein. Auch entsprach die Anlage im Innern — die Rundgestalt oder Quadratform — den Kultusbedürfnissen nicht so vollkommen, wie die länglichte Basilikenform. Der byzantinische Baustyl

gelangte daher nur im byzantinischen Kaiserthum zur Herrschaft und erstarrte später in der griechischen Kirche, die ihn, einzelne constructive Eigenthümlichkeiten abgerechnet, bis heute beibehielt. Im Occident hingegen fand die neue Bauweise nur geringe Beachtung; hier blieb man fortan dem Basilikentypus getreu, sowie denn überhaupt der byzantinische Styl nur wenig Einfluß auf den weiteren Entwicklungsgang der christlichen Architektur übte. Nur einzelne Baumotive (die Kuppel) gingen in die spätere Bauweise über und wurden hier weiter ausgebildet.

Das großartigste und vollendetste Muster des byzantinischen Styls ist die bekannte, von Kaiser Justinian erbaute, Sophienkirche in Konstantinopel (jetzt eine Moschee). Dem grandiosen, 250 Fuß langen und 228 Fuß breiten Bau ist die Quadratform zu Grunde gelegt; die Kuppel ruht auf vier mächtigen Pfeilern, an die Hauptkuppel reihen sich zwei Nebenkuppeln. Vor dem eigentlichen Gotteshause befindet sich ein Vorhof mit zwei Vorhallen. Wegen ihrer ungeheuren Größe, kühnen Wölbungen und blendenden Glanzes ward die Sophienkirche als ein Wunder der Welt gepriesen. Die reiche Ausstattung im Innern verdiente in der That hohe Bewunderung; denn keine Stelle war ohne glänzenden Schmuck. Silberne, mit Teppichen verhängte Schranken umgaben den Altar und verhüllten das Allerheiligste; ein thurmartiges, silbernes Tabernakel erhob sich über dem Altar. Im Chor standen zwölf mit Silber überzogene Säulen, an deren silbernen Schilden sich in getriebener Arbeit Abbildungen von Christus, den Aposteln und andern Heiligen befanden; an den Gewölben schaute man prachtvolle Mosaiken auf Goldgrund. Die Säulen waren theils von dunkelrothem Marmor aus Aegypten, theils von rosenfarbigem aus Phrygien, theils goldfarbenem aus Lybien und weißgeflecktem aus Gallien. Die Seitenwände waren mit Alabaster, Jaspis, Porphyr und andern edlen Steinen ausgelegt; der Fußboden aus farbigen Steinen zusammengesetzt. In den Hauptnischen prangten reiche Mosaikgemälde, die Bildnisse des Heilands und der Apostel Petrus und Paulus. Der Sophienkirche würdig zur Seite steht die von Theodorich erbaute und vom Bischof Maximilian im Jahre 547 eingeweihte Kirche S. Vitale in Ravenna; sie ist im Achteck angelegt und die Hauptkuppel ruht auf acht Pfeilern. Auch die Markuskirche in Venedig

und die Kirche St. Lorenzo in Mailand sind nach byzantinischem Muster erbaut.

In Deutschland kam der byzantinische Styl nur selten zur Anwendung. Das erhabenste Denkmal byzantinischer Bauart in Deutschland ist der Dom zu Aachen — das Hauptwerk Karl's d. Gr. Der Bau wurde nach dem Vorbild von S. Vitale in Ravenna im Oktogon angelegt und durch italienische Meister und Bauleute unter der Leitung des Abts Ansegis ausgeführt (804). Der Dom in Aachen weicht darin vom gewöhnlichen Kuppelbau ab, daß das Gewölbe nicht aus einer Halbkugel besteht, sondern die untere achteckige Gestalt bis zur Spitze beibehielt; es zeigt sich somit hier schon ein Vorbote der achteckigen romanischen Kuppeln. Einen Hauptschmuck dieser Kirche bildeten die reichen Mosaiken in der Kuppelwölbung. Diese Gemälde auf Goldgrund stellten Christus unter den 24 Aeltesten der Apokalypse dar; auch die Säulen, theils von Porphyr, theils von weißem und bläulichem Marmor, erregten hohe Bewunderung. Nach dem Muster des Aachener Dom's wurde die von Bischof Alfried gegründete Stiftskirche in Essen erbaut (874); ferner die Kirche auf dem Michelsberg bei Fulda (822); deßgleichen die Kuppelkirche in Nymwegen (10. Jahrh.). Auch die Gereonskirche in Köln war schon in ihrer ursprünglichen Anlage, die wahrscheinlich in's 6. Jahrhundert reicht, ein Kuppelbau; der jetzige, achteckige Bau stammt aus dem 13. Jahrhundert. Zu den älteren Kirchen byzantinischen Styls gehört noch die achteckige Kapelle auf dem Marienberg bei Würzburg, deren ursprünglicher Bau in die Zeiten Karl's d. Gr. fällt; der jetzige in das 14. Jahrhundert.

§ 100.

Die geistlichen Baumeister; der Eifer für Kirchenbauten im eilften und zwölften Jahrhundert.

Der christliche Grundgedanke sollte in der Architektur erst dann zur vollständigen Entwicklung und Herrschaft kommen, nachdem sich die Geistlichkeit dieses Kunstzweigs bemächtiget hatte, was auch in den übrigen Zweigen der Kunst bereits eingetreten war. Seither lag das kirchliche Bauwesen in den Händen der Laien; bei den

Kirchenbauten im Orient, wie in Italien, waren es weltliche Baumeister und Werkleute, denen der Plan wie die Ausführung der Gebäude überlassen blieb. Da in diesen Ländern die alte Kunst noch nicht völlig untergegangen war und kunstgeübte Meister sich vorfanden, so ist es begreiflich, daß die Kirche bei ihren Bauten sich des Rathes dieser Fachmänner bediente. — Anders gestaltete sich dieß im Occident, namentlich in Deutschland und Gallien; bei der Bekehrung der deutschen Völkerstämme zum Christenthum brachten die Missionäre unsern Vorfahrern nicht nur das Licht des Glaubens, sondern erbauten ihnen auch Gotteshäuser; wie denn überhaupt bis zum 13. Jahrhundert die Klöster die einzigen Stätten waren, wo Kunst und Wissenschaft und Gewerbe eine Pflege fanden. Als die ersten Glaubensboten Deutschland durchzogen, war das Land noch voll dichter Wälder, Sümpfe und Einöden; die Einwohner führten ein wildes Kriegs- und Jägerleben. Ihre Wohnungen waren elende Hütten; Städte gab es nur wenige und diese waren nur ehemalige Niederlassungen der Römer, die unsern heutigen Begriffen von einer Stadt wenig entsprachen. Es konnte daher damals unter den germanischen Völkerstämmen von Kunst und Handwerk keine Rede sein. Als sodann die Söhne des heil. Benediktus kamen und die verwildertsten und einsamsten Gegenden zu ihren Niederlassungen auswählten, da lichteten sich bald die finstern Wälder, die Sümpfe wurden ausgetrocknet und in fruchtbares Ackerland umgewandelt. An der Stelle, wo sonst nur wilde Thiere hausten, erhoben sich die Mauern des Gotteshauses und die Zellen der Mönche. Zur Herstellung eines Klosters war aber das Handwerk in allen seinen Zweigen nöthig; denn das Kloster sollte eine dauerhafte Stätte werden, nicht bloß für die frommen Mönche, die es gründeten, sondern auch für jene, die nach ihnen sich demselben heiligen Berufe weihen würden; das Kloster sollte eine feste Burg werden, aus welcher nicht bloß für jetzt, sondern auch für kommende Zeiten christliche Bildung und Gesittung sich verbreiten sollten. Von wem wurden aber die Klöster erbaut und von wem die zu solchen Bauten erforderlichen Handwerksarbeiten geübt? Von den Mönchen selbst. Die Geistlichen entwarfen den Bauplan und die Klosterbrüder übten das Handwerk, weßhalb auch jede alte Klosterregel eigene Vorschriften für Handwerke enthält. Erst als man im

10. Jahrhundert unter König Heinrich dem Finkler anfing, Städte in Deutschland zu erbauen, ward ein weltlicher Handwerksstand nöthig, weil die Kräfte der Klosterbrüder nicht mehr ausreichten und es ihnen überdieß verboten war, sich bei weltlichen Bauten zu betheiligen. Aber der Kirchenbau blieb noch einige Jahrhunderte fast ausschließlich in den Händen der Geistlichkeit, wie denn auch jetzt noch die Mönche die vorzüglichsten Lehrer für weltliche Handwerker blieben. Da nun das Missionswerk von den Klöstern, und zwar von den Benediktinern ausging, so knüpft sich auch die Entwicklung des kirchlichen Bauwesens in Deutschland an den Benediktinerorden. Schon der Gründer, sowie die ersten Zierden dieses Ordens: der heil. Benedikt und Columban, der Abt Eginhard, der Abt Etho in Baiern, Ansegis und Romanus waren des Bauwesens kundig; den beiden Letztern übertrug Ludwig der Fromme die Leitung beinahe aller von ihm unternommenen Bauten. Denselben Eifer in der Pflege des kirchlichen Bauwesens legten die später gegründeten Orden, die Prämonstratenser und Cisterzienser an den Tag. Alle von den genannten Orden vom 8. bis 13. Jahrhundert gegründeten Klöster und Kirchen wurden von Mönchen erbaut; nicht nur die schöpferische Erfassung des Baues, sondern auch die technische Ausführung ist ihr Werk.

So erbaute der Abt Eigil mit seinen Mönchen die Kirche in Fulda, und auch die Malereien wurden von Mönchen ausgeführt. Daß dieser Abt gründliche Kunstkenntnisse besaß und in der Technik erfahren war, zeigt ein Schreiben des bekannten Einhard, Oberaufsehers am Hofe Karl's des Großen, worin er seinen Sohn auf die Säulenmodelle verweist, die Abt Eigil verfertiget hatte. Ebenso wurde — wie bereits erwähnt — die Kirche in St. Gallen nach einem Plane des Mönchs Gerung erbaut, und zwar unter der Leitung der geistlichen Steinmetzen Isenrich, Winihard und Ratzer[1]). Der heil. Odo, Abt von Clugny († 942), wurde sogar nach Rom berufen, um den Bau des dortigen Paulsklosters zu zu leiten. Der Wiederaufbau des Klosters Hirschau wurde vom dortigen Abt Wilhelm geleitet (1039). Auch mehrere Bischöfe

[1]) Von Winihard sagt der Chronist: „Quid est Winihard nisi ipse Dædalus?“

gelangten als Architekten zu hohem Rufe: so leiteten die Bischöfe Walther und Sigfried den Bau des Domes zu Speier, und als die Fluthen des Rheins die Fundamente zu unterwühlen drohten, ward der Bischof Benno von Osnabrück, der für den kundigsten Baumeister seiner Zeit galt, zu Rathe gezogen, der sofort den Rhein zurückdämmen und einen Rost legen ließ, auf welchem der mächtige Ban sich erheben konnte. Ebenso werden die Bischöfe Bernward von Hildesheim (1015) und Meinwerk von Paderborn von den Chronisten als kundige Baumeister gerühmt; vom Letztern ist die Bartholomäuskirche in Paderborn erbaut (1017). Als Glockengießer stand damals der Mönch Tanko in St. Gallen in hohem Ruf. Es geschieht überhaupt vom 8. bis 12. Jahrhundert nur eines einzigen weltlichen Baumeisters Erwähnung, des obgenannten Einhard; überall in Deutschland und Frankreich treffen wir um diese Zeit nur geistliche Baumeister und Steinmetzen. Wie sehr das Bauwesen in den Klöstern gepflegt wurde, erhellet schon aus dem Umstande, daß man ein besonderes Amt für diesen Kunstzweig schuf, das eines Decanus operariorum, der die Leitung des Bauwesens, sowie die Aufsicht über die Werkleute und Steinmetzen zu führen hatte.

Vom 8. bis 13. Jahrhundert waren also die Klöster die einzigen Pflanzstätten und Vorbilder für die kirchliche Architektur; jeder Fortschritt in der Technik und die weitere Entwicklung des Baustyls ging von hier aus. Daraus erklärt sich einestheils der einheitliche, gleichmäßige Charakter in der architektonischen Anlage so vieler Kirchen jener Zeit, andererseits aber auch die vollständige Anwendung und Durchführung des christlichen Princips in der Architektur. Diesen geistlichen Baumeistern mußte es bei ihrer tieferen Auffassung der christlichen Wahrheit, verbunden mit warmem Gotteseifer und himmelwärts gekehrtem Sinne, wohl gelingen, Werke aufzuführen, die nicht nur den Cultusbedürfnissen in jeder Beziehung angemessen waren, sondern auch den christlichen Grundgedanken vollständig ausprägten und ein würdiges — wenn auch immer schwaches — Bild des himmlischen Jerusalems darstellten. Allerdings entlehnte man bei den ersten Kirchenbauten in Deutschland das Vorbild aus Italien und hielt sich gemeiniglich an den überlieferten altchristlichen Basilikentypus. Bei der fortwährenden Verbindung der Glaubens-

boten mit dem Einheitspunkte der katholischen Kirche, mit Rom, war es sehr natürlich, daß man wie im Cultus und der Disciplin, so auch in der Kunst an Rom sich anschloß. Bald aber wußte man den Basilikentypus in eigenem Geiste zu gestalten und der christlichen Idee gemäß umzubilden; denn es konnte diesen geistlichen Baumeistern bei ihrer tiefern Einsicht in das Wesen des Christenthums nicht lange entgehen, wie mancherlei, dem christlichen Geiste widersprechende Elemente noch an den Basilikenbauten hafteten; und sie waren um so mehr befähigt, diese innern Widersprüche und heidnischen Motive aus der christlichen Architektur zu beseitigen, da sie ihre Kunstanschauungen nicht, wie es bei den Baumeistern in Italien und Byzanz der Fall war, aus der antiken Tradition schöpften. Und so gedieh denn in der stillen Klosterzelle der geniale Plan jener grandiosen Kirchenbauten zur Reife, worin wir das christliche Prinzip — die Richtung nach oben — im Ganzen wie in der Gliederung vollständig und vollendet durchgeführt sehen.

Die Geistlichkeit wurde bei ihren Bau-Unternehmen von einem gläubig begeisterten Volke auf's lebhafteste unterstützt, sowohl durch Werkthätigkeit, wie durch Geldspenden. Von der Opferwilligkeit, womit das Volk, Hoch und Nieder, bei den Kirchenbauten sich betheiligte, entwirft uns ein Zeitgenosse, der Abt Haimo in St. Pierre, der an der Stelle seines Kirchleins einen herrlichen Tempel sich erheben sah, ein Gemälde, das für unsere entarteten Geschlechter fabelhaft erscheint; er berichtet nämlich vom Jahr 1145 also: „Wer hat jemals gesehen, daß Fürsten, große Herren, Ritter in ihrer Rüstung, ja selbst zarte Weiber um ihren Hals das Joch spannten, wie Zugthiere, um schwere Lasten herbeizuführen? Man trifft sie zu Tausenden, wie sie manchmal eine einzige Maschine ziehen, so schwer ist dieselbe! — Oder wie sie aus weiter Ferne Getreide, Wein, Oel, Kalk, Steine und andere Gegenstände für die Arbeiter zusammenschaffen. Nichts hält sie auf, weder Berge, noch Thäler, noch Flüsse; sie setzen hinüber, wie ehemals das Volk Gottes. Das Wunderbarste ist aber, daß diese unzähligen Schaaren ohne Unordnung und Geschrei wandern. Man hört ihre Stimme nur auf das Zeichen der Glocke; da singen sie Psalmen und Jubellieder, oder sie beten zur Verzeihung ihrer Sünden. Wenn sie am Ziel angekommen sind, umlagern sie wie Brüder die Kirche; sie halten sich

in der Nähe ihrer Wagen, wie Soldaten im Feldlager. Wenn der Abend kommt, zündet man Kerzen an, man verrichtet das Gebet und trägt zu den heiligen Reliquien sein Opfer. Darauf kehren Alle, Priester und Volk, mit großer Erbauung zurück, Jeder an seinen Heerd; sie gehen geordnet, unter Psalmengesang und Gebet für die Kranken und Bedrängten."[1])

Insbesondere gab sich im 11. und 12. Jahrhundert ein reger Baueifer zu erkennen; eine Menge riesiger Werke, die die Bewunderung aller Zeiten erregen, kamen während dieser Zeit rasch zur Ausführung. Es erklärt sich dieß aus dem siegreichen Vordringen des Christenthums in Deutschland und aus der merkwürdigen Umwandlung, welche der christliche Geist in den germanischen Völkerschaften hervorrief. Die Fahne des Kreuzes wehte jetzt allenthalben triumphirend auf den Trümmern des gesunkenen Heidenthums und eine frische, belebende Kraft war den neubekehrten Völkerschaften mit dem Christenthume zugeströmt. Diese kräftigen, unverderbten Germanen nahmen das Christenthum mit aller Gluth und Begeisterung auf, deren jugendliche Völker fähig sind. Jetzt, nachdem diese jugendlich kräftigen Völkerstämme die umschaffenden Elemente des Christenthums in sich durchgebildet hatten, wandte sich all' ihr Eifer und Enthusiasmus den kirchlichen Dingen zu. Das Zeitliche geringachtend, gaben sie es opferwilligen Herzens zum Dienste des Ewigen hin; so nieder und einfach ihre Wohnungen waren, so bescheiden ihr Hausgeräthe, so reichlich steuerten sie bei, wo es galt, die gottgeweihten Stätten zu schmücken.

Dieser Baueifer erhielt durch die Kreuzzüge eine neue und kräftige Nahrung. Dieses ruhmwürdigste Ereigniß in der Weltgeschichte, das zwei Jahrhunderte hindurch die Völker Europa's für die heiligsten Güter in den Kampf trieb, rief in allen Gebieten der Kunst, insbesondere in der Architektur, den gewaltigsten Aufschwung hervor. Aus dieser Glaubensbegeisterung allein erklärt sich die merkwürdige Thatsache, daß, während unermeßliche Schaaren aus Deutschland und Frankreich nach dem Orient zogen, gleichwohl zu Hause noch so viele Tausende freudig herbeieilten, um sich bei den

---

[1]) Haimo, abb. S. Petri super Divam (bei Mabillon. Annal. ord. S. Benedicti Tom. VI, pag. 392). Nikolas, philos. Stud. III, S. 518.

Kirchenbauten zu betheiligen[1]). Allerdings wurde dieser Eifer auch durch die Indulgenzen belebt, welche von manchen Kirchenfürsten für Unterstützung der Kirchenbauten ertheilt wurden; sowie denn auch der Ertrag der Kirchenbußen bisweilen hiefür bestimmt wurde. Aber in dieser Periode bedurfte es nur selten solcher Anregung. — Waren seither Byzanz, Rom und Ravenna die Hauptpunkte, von welchen die christliche Bauthätigkeit ausging, so knüpft sich hingegen von jetzt an die Entwicklung der christlichen Architektur hauptsächlich an die Gegenden vom Rhein und verbreitete sich von hier über alle christlichen Länder Europa's.

III.

Der romanische Baustyl (Rundbogenstyl).

§ 101.

Entwicklung des romanischen Baustyls.

So sehr auch die altchristliche Basilika in ihrer Grundform den christlichen Cultusbedürfnissen entsprach, so barg sie doch, weil

[1]) Während man diesen so offen und nahe liegenden Grund des Eifers für Kirchenbauten übersah oder nicht sehen wollte, hat man sich in nebelhaften Regionen nach andern Motiven umgesehen, woraus sich dieser Eifer erklären ließe. Unter andern hat man den erhöhten Baueifer im eilften Jahrhundert mit dem Glauben an das Weltende und der darauf erwachten neuen Lebenshoffnung in Verbindung gebracht. So sagt z. B. Springer in seinem Werke „Die Baukunst des christlichen Mittelalters" Seite 62: „Der weitverbreitete Glaube an das Weltende mit dem Schlusse des Jahrtausends übte auf das Sinken der Baukunst, auf die Thatenlosigkeit unter den letzten Karolingern unstreitig einen großen Einfluß; ebenso steigerte sich im neuen Jahrtausend mit der frischen Lebenshoffnung, mit der zuversichtlichen Ueberzeugung vom ewigen Entwicklungsgange der Menschheit die Kraft der Phantasie, der Kunstsinn und die Baulust." Allein „frische Lebenshoffnungen" und „zuversichtliche Ueberzeugungen vom ewigen Entwicklungsgange der Menschheit" gab es ja vom 16. bis 19. Jahrhundert in Hülle und Fülle; demungeachtet haben diese drei Jahrhunderte kein einziges architektonisches Denkmal von Bedeutung geschaffen, ja nicht einmal daran gedacht, die unterbrochenen Kirchenbauten fortzusetzen und zu vollenden.

der Antike entlehnt, manche dem christlichen Geiste zuwiderlaufende Elemente. Hieher rechnen wir namentlich die horizontale Decke und die theilweise noch herrschende gerade Linie; beides widersprach dem christlichen Prinzip — der Richtung nach Oben. Die altchristliche Basilika wies in ihrer Gesammtanlage nicht nach Oben: die horizontale Decke störte den aufstrebenden Charakter des Ganzen, hemmte den himmelwärts drängenden Zug. Zudem bildete die flache Bedeckung einen Widerspruch zu der halbkreisförmigen Wölbung der Absis, sowie zu der bogenlinigen Bewegung der Säulen. Auch waren die Säulen und Kapitäle in antiker Weise geformt und letztere standen überdieß im Widerspruch mit den über ihnen sich erhebenden Bogen und Wänden, da sie ursprünglich keine andere Bestimmung hatten, als die Säulen abzuschließen und hervorzuheben. Je mehr daher die Geistlichkeit sich der Architektur bemächtigte, und je tiefer in Folge dessen der christliche Gedanke in die Kunst eindrang, desto klarer wurden auch jene Widersprüche erkannt, desto energischer bekämpft.

So kam denn im 11. und 12. Jahrhundert ein Baustyl zur Entwicklung, der einen entschiedenen Gegensatz zur Antike bildet, und worin sich ein lebhaftes Streben nach Höhe, Schwunghaftigkeit und Erhabenheit der Formen zu erkennen gibt. Zum Theil haben äußere Verhältnisse (Klima und Baumaterial) hiebei mitgewirkt, weit mehr aber die jetzt klarer in's Bewußtsein getretene Idee vom christlichen Gotteshause. Schon im 10. Jahrhundert zeigt sich vielfach ein Drängen und Hinneigen zu dem neuen Prinzip; aber erst in der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts kam es vollständig zur Herrschaft. Das Charakteristische des neuen Styls besteht in der Herrschaft des Rundbogens; wir finden zwar den Halbkreisbogen schon in der altchristlichen Basilika, aber man machte noch keinen rechten Ernst damit, er kam nur theilweise zur Anwendung. Im neuen Baustyl hingegen beherrscht er alle Theile des Gebäudes vollständig, er tritt in der Anlage des Ganzen, wie im architektonischen Detail hervor: das Bogenprinzip herrscht in den Pfeilern, Fenstern, Arkaden, Gallerien, im Triumphbogen, Portale, der Bedeckung u. s. w. Und hierin liegt der Unterschied zwischen der antiken und christlichen Architektur; während dort die horizontale Linie, die geraden, gestreckten Glieder vorherrschen, tritt

hier überall das Bestreben hervor, die geradelinige Bewegung zu vermeiden und an ihre Stelle die halbkreisförmige zu setzen.

Man ist in neuerer Zeit darin übereingekommen, den neuen Baustyl, wie er vom 10. bis 13. Jahrhundert zur Entwicklung kam, mit dem Namen des „romanischen“ zu belegen. Diese Benennung ist insofern passend, als der fragliche Styl in der That römische und germanische Elemente vereinigt; die Grundlage ist römisch-christlich, die Entwicklung und Fortbildung germanisch-christlich; während man nämlich die von Rom überlieferte Grundform beibehielt, hat man die im traditionellen Typus enthaltenen Keime im germanischen Geiste entwickelt und ihrer Blüthe entgegengeführt. Nicht als ob der romanische Baustyl lediglich eine Schöpfung des germanischen Geistes, ein Ausfluß germanischer Phantasie wäre; nein, der himmelwärts strebende Geist des Christenthums ist es, der wie im sittlichen Leben, so auch in der Architektur mächtig nach oben drängte und die aufstrebenden Formen des neuen Baustyls schuf. Jedoch gebührt auch dem germanischen Charakter einiger Antheil hieran; denn es gehörte ein unverderbtes, jugendlich kräftiges Volk wie das germanische dazu, ein Volk, dessen Anschauungen und nationale Sympathien in keiner Weise mit den antiken Traditionen zusammenhiengen, um den Kampf gegen die Antike aufzunehmen und dem christlichen Grundgedanken in der Kunst zum Siege zu verhelfen.

Das Hauptverdienst hiebei erwarb sich aber die Geistlichkeit; die meisten romanischen Kirchenbauten gingen von Mönchen aus, der Plan ohnehin, häufig aber auch die Ausführung. Besonders zeichnete sich hierin der Orden der Benediktiner und Cisterzienser aus; das Handwerkliche des Bauwesens ward gewöhnlich von den zahlreichen Laienbrüdern besorgt. Daher das Einfache, Ernste, Majestätische der romanischen Kirchenbauten; der ruhige, besonnene, ernste Geist der Klosterzelle dachte nicht an reichen Schmuck und Mannigfaltigkeit der Formen; erhabene Größe und mächtige Kraft sollte mit bescheidener Demuth und dem Gefühle menschlicher Ohnmacht sich verschmelzen, das Gebäude sollte den Geist nach Oben ziehen und nach Innen kehren. Hieraus erklärt sich ferner der gleichförmige Typus, der allen Kirchen romanischen Styls zu Grunde liegt, wiewohl sich auch einzelne Modifikationen im

architektonischen Detail, je nach dem Geiste der verschiedenen Orden,[1]) oder dem Einfluß des nationalen Elements geltend machten, sowie auch seit der Berührung mit dem Orient durch die Kreuzzüge mitunter arabische und byzantinische Formen sich einmischten.

Der romanische Styl blühete hauptsächlich am Rhein, unter der Herrschaft der fränkischen Kaiser; in der zweiten Hälfte des 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bildete sich durch Beimischung verschiedener neuer Elemente der s. g. spätromanische Styl, der den Uebergang zum gothischen bildet[2]).

§ 102.

Eigenthümlichkeiten der romanischen Kirchenbauten im Allgemeinen. (Gewölbebau, Thürme.)

Der Grundriß der Kirchen romanischen Styls ist ganz derselbe, wie jener der altchristlichen Basilika; das langgestreckte Schiff mit dem lateinischen Kreuz und der halbkreisförmigen Absis bildet die Grundlage des Kirchenkörpers. An das höhere Mittelschiff lehnen sich zwei Seitenschiffe, quer an die drei Schiffe lehnt sich das Kreuzschiff, Säulen oder Pfeiler tragen die Oberwand, das etwas verlängerte Mittelschiff ist durch die Absis geschlossen. — Dagegen zeigen die einzelnen Bauglieder so beträchtliche Abweichungen von der traditionellen Form, daß so zu sagen der ganze Bau eine andere Gestalt erhält.

---

[1]) Noch sei hier bemerkt, daß die Benediktiner ihre Klöster und Kirchen gerne auf Anhöhen in waldiger Umgebung erbauten; die Cisterzienser dagegen lieber im Thale, in lieblichem Versteck, oft auf einer Oase mitten in der Sandwüste.

. . . vallis sylvestribus undique cinctas,
Arboribus divus Bernhardus amœnaque prata;
Colles et montes Benedictus amavit et arces
Cœlo surgentes, ex quarum vertice late
Prospectus petitur, secessum plebis uterque.

[2]) Früher nannte man den romanischen Baustyl bisweilen auch den „longobardischen," weil man (wiewohl ganz irrig) der Meinung war, als rühre er von den Longobarden her. Auch die Benennung „byzantinisch" gebrauchte man, weil die meisten romanischen Kirchen die Kuppel haben.

Die Haupteigenthümlichkeit der romanischen Kirchen besteht im Gewölbebau mit dem Rundbogen. Wohl kam der Gewölbebau schon im byzantinischen Styl — in der Kuppel — zur Anwendung, auch die Absis an der Basilika hatte die halbkreisförmige Wölbung, aber im Langhause fehlte sie. Sowohl die altchristliche Basilika, wie die Basiliken in Deutschland bis in's 11. Jahrhundert, hatten eine flache Decke, aus starken Holzbalken gebildet; wir treffen sie noch theilweise zu Ausgang des 11. Jahrhunderts, z. B. an der Justinuskirche zu Höchst (1090), an der Klosterkirche zu Lorsch (1080), an der Klosterkirche zu Limburg bei Dürkheim a. d. H. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts sehen wir aber hierin eine Aenderung eintreten; von jetzt an erhielten nicht nur die meisten Neubauten Gewölbeanlagen mit hohem Giebel, sondern auch manche flach bedeckte Kirchen wurden nachträglich überwölbt. Diese wichtige Neuerung, welche an die Stelle der horizontalen Bedeckung die halbkreisförmige setzte und auf die Bildung aller übrigen Glieder den größten Einfluß übte, hängt auf's innigste mit der Idee vom christlichen Gotteshause zusammen und ging in nothwendiger Consequenz aus derselben hervor. Der hohen Bedeutung des christlichen Gotteshauses als geheimnißvolle Opferstätte, seiner Bestimmung, das Gemüth himmelwärts zu lenken, konnte die horizontale Bedeckung nicht auf die Dauer genügen; denn die horizontale Linie — die Form des irdischen Raums, und daher auch in der Antike vorherrschend — bricht den aufstrebenden Zug des Gebäudes gewaltsam ab. Dem hohen Ideale entsprach nur die Kreislinie — die Form des himmlischen Raums — bei welcher allein die himmelwärtsstrebende Bewegung möglich war. Wir finden daher in der Architektur ein fortwährendes Kämpfen und Ringen nach Befreiung vom irdischen, antiken Charakter, ein stetes Drängen und Aufstreben nach Oben. Und es wurde hiebei mit voller Klarheit und sicherem Bewußtsein so lange vorgeschritten, bis die entsprechendste Form, der würdigste Ausdruck gefunden war.

Freilich manche Aesthetiker und Techniker haben von diesem Walten des christlichen Geistes in der Architektur nicht die leiseste Ahnung; sie erklären sich vielmehr die Anwendung des Bogenprinzips und des Gewölbebaues nur aus lokalen, technischen und ästhetischen Motiven; theils aus dem Bedürfniß größerer Dimen-

sionen für das Kirchengebäude, theils aus der Sorgfalt für größere Dauer, oder aus dem Streben nach perspectivischer Wirkung. Häufige Feuersbrünste — so sagt man — zum Theil auch das kältere Klima, Regen und Schnee, erweckten in den nördlichen Gegenden das Verlangen nach einer Steindecke; hiezu kam noch das seit der allgemeinen Verbreitung des Christenthums in Deutschland eingetretene Bedürfniß größerer Kirchen, dem aber bei der flachen Holzdecke nicht genügend entsprochen werden konnte, da die Dimensionen des Baues von der Balkenlänge abhängig waren. Endlich bot das Gebäude bei einer flachen Bedeckung nur eine geringe perspectivische Wirkung. Das alles änderte sich aber bei einer steinernen Gewölbeanlage; die Beschränkung wurde nunmehr aufgehoben, die Feuersgefahr beseitigt, die perspectivische Wirkung erhöht. Doch aus allen diesen und ähnlichen Motiven, die man gewöhnlich so scharf betont, läßt sich die Herrschaft des Bogenprincips und der Gewölbebau in der christlichen Architektur nicht erklären; diese Motive haben höchstens in zweiter Linie mitgewirkt; denn auch die Gewölbeanlagen sind der Feuersgefahr nicht entgangen, wie uns die Geschichte mancher Dome am Rhein lehrt, und daß auch bei flacher Bedeckung große Räumlichkeiten möglich waren, zeigen die Basiliken in Höchst, Lorsch, Limburg a. d. H., sowie der Dom in Speyer, der in seiner ursprünglichen Anlage gleichfalls eine Holzdecke hatte. Was endlich die ästhetischen Rücksichten betrifft, so ist es nur auffallend, daß nicht schon die alten Griechen, die doch, was den Schönheitssinn anbelangt, allen Völkern zum Vorbild dienen, das Bogenprinzip zur Anwendung brachten, sich hierin vielmehr von stillen, bescheidenen Mönchen übertreffen ließen! — Nein, weder klimatische, noch technische, noch ästhetische Rücksichten allein haben den Gewölbebau mit dem Rundbogen in die kirchliche Architektur eingeführt, sondern hauptsächlich der in die Kunst eingedrungene christliche Geist, der mächtige Drang nach Oben, nach Lossagung vom Boden, der Erde.

Ebenso wählte man, um den aufstrebenden, schwunghaften Charakter des Ganzen zu erhöhen, nicht das sonst übliche Tonnen-, sondern das Kreuzgewölbe, d. h. man ließ zwei Tonnengewölbe gegen einander wirken und sich durchschneiden, so zwar, daß sie vier dreieckige Felder bildeten, deren Linien zu einem Kreuze sich gestalten (daher der Name Kreuzgewölbe). Da nämlich das Tonnengewölbe

in schräger Richtung drückt, somit einen großen Seitenschub übt, besonders da es eine beträchtliche Dicke erfordert, so mußten nicht nur die Wände in massiver Weise angelegt, sondern auch die Säulen und Pfeiler übermäßig verstärkt werden, um das Gewölbe auf allen Seiten stützen zu können. Bei dem Kreuzgewölbe hingegen wird der Seitenschub verringert, weil ein Theil des Drucks in die Längenachse der Kirche fällt und die sich schneidenden Tonnengewölbe gegeneinanderdrücken und dadurch die Last gegenseitig aufheben. Es bedurfte also beim Kreuzgewölbe keines so starken Mauerwerks und die Säulen und Pfeiler konnten vereinfacht werden; denn sie hatten das Gewölbe nur an den Ecken und Anfangspunkten zu stützen. Hiedurch wurde aber das Gebäude viel schwunghafter und emporstrebender, so zu sagen idealischer; zudem bot das Kreuzgewölbe eine bessere perspektivische Wirkung: die Wölbung verlor das Gedrückte und Kellerartige, wie es am byzantinischen Kuppelbau hervortritt.

Eine andere wichtige Neuerung, welche der romanische Styl in den Basilikentypus einführte, sind die Kirchthürme. Zwar hatte man solche in Italien schon seit Erfindung der Glocken im 7. Jahrhundert, jedenfalls lassen sie sich im 8. Jahrhundert nachweisen: einer der ältesten ist der Glockenthurm an der vatikanischen Basilika (770). Die römischen Thürme waren gewöhnlich viereckig, von der doppelten Höhe des Kirchenkörpers, und endigten in einem flachen Pyramidendach. In Ravenna hingegen hatten sie eine runde Form und einen durch rothe und gelbe Ziegel bewirkten Schmuck an der Außenseite, aber diese sowohl wie jene waren verhältnißmäßig klein und unansehnlich; zudem waren sie nicht enge mit dem Kirchengegebäude verbunden, entweder standen sie isolirt, oder sie waren der Eingangshalle vorgebaut, jedenfalls nicht in den Organismus des Ganzen aufgenommen, bloße Anbauten. — In den Kirchenbauten romanischen Styls steigen sie nicht nur zu beträchtlicher Höhe empor, sondern sind auch harmonisch in die Construktion des Ganzen verflochten. Anfangs waren sie von runder, später von viereckiger Grundform, durch den Bogenfries in mehrere Geschoße gesondert und im Oberbau ein Achteck bildend. Sie wurden entweder über dem Mittelschiff am Eingang, oder an den beiden Enden der Vorderseite, oder auch über dem Kreuzschiff an der Vierung errichtet. Zu dem kuppelförmigen, achteckigen Hauptthurm über der Vierung kom-

men gewöhnlich vier kleinere, runde oder polygonförmige Eckthürme. Solche Kuppelbauten über dem Chor oder der Vierung kommen häufig vor, unter andern an den Domen in Speyer, Worms und Mainz.[1])

§ 103.

Eigenthümlichkeiten der romanischen Kirchenbauten im Besondern.
(Pfeiler, Arkaden, Portale, Rose u. s. w.)

Zu diesen beträchtlichen Neuerungen am Kirchenkörper im Allgemeinen kommen noch wesentliche Abweichungen in den einzelnen Baugliedern.

Der Chorraum mit der Absis, schon in der altchristlichen Basilika vom Langhause geschieden und durch Schrankenwerk abgegränzt, wird jetzt noch entschiedener gesondert, noch kräftiger hervorgehoben, indem man ihn nicht nur durch eine bedeutende Stufenreihe über den Boden des Langhauses erhöhte, sondern ihn auch da, wo Kreuz- und Mittelschiff zusammenstoßen, durch eine hochgespannte Bogenwölbung, den s. g. Arcus triumphalis, auszeichnete. Gerade über dem Sanctuarium erhebt sich die Kuppelwölbung, die wie ein riesiger himmlischer Schild das Heiligthum des Altars zu bergen und die geheimnißvolle Opferstätte gleichsam zu den Wolken emporzutragen scheint. Unter dem Chorraum findet sich jetzt regelmäßig die Krypta; zwar gab es schon im 8. und 9. Jahrhunderte Gruftkirchen in Deutschland, wir finden sie unter andern an den Basiliken zu Fulda und Köln; jetzt aber ward ihre Anlage beträchtlich erweitert und ausgebildet, so daß manche die Gestalt vollständiger Kirchen haben; ihre Bedeckung ist das Kreuzgewölbe, auf Säulen oder Pfeilern ruhend. Schon diese Erweiterung der Krypta hatte eine Erhöhung und schärfere Scheidung des Chores vom Schiff zur Folge. Am Weihnachtsfeste und in der Charwoche pflegte man in der Krypta das heilige Opfer zu celebriren, und die düstern, unterirdischen Räume trugen nicht wenig dazu bei, den geheimnißvollen, ergreifenden Eindruck der heiligen Feier zu erhöhen[2]).

---

[1]) Vergl. Springer, die Architektur des Mittelalters. S. 38, 39.

[2]) Sowohl die Krypta, wie der Arcus triumphalis verschwindet im gothischen Bau, an die Stelle des letzteren tritt der Lettner.

Die Absis an den romanischen Bauten ist gewöhnlich halbkreisförmig, selten viereckig (Konstanz, Petershausen), am Dom zu Worms ist die innere Rundung auf der Außenseite durch Mauerwerk verdeckt, so daß sie viereckig erscheint; bisweilen finden wir die Absis von zwei Nebenabsiden umgeben, durch Verlängerung der Seitenschiffe gebildet. Die Kreuzarme des Querschiffes sind gewöhnlich halbkreisförmig abgeschlossen. Die nächste Folge der halbkreisförmigen Wölbung des Langhauses war nicht nur die, daß die Kirche höhere Giebel erhielt, sondern daß auch an die Stelle der seither üblichen Säulen die mächtig emporstrebenden Pfeiler traten. Jedoch kommen bisweilen noch Säulen zur Anwendung, weßhalb man zwischen Pfeiler- und Säulenbasiliken unterscheidet; hiebei darf indessen nicht übersehen werden, daß die Säulen gewöhnlich nur bei flach bedeckten Gebäuden zum Vorschein kommen, z. B. an der Justinuskirche zu Höchst, St. Georg in Köln, Abteikirche zu Limburg a. d. H., nur selten bei gewölbten (Bartholomäuskirche in Paderborn 1017). Empore über den Seitenschiffen finden sich selten (Boppard, Bacharach). Die Säulen hatten die attische Basis, runden oder poligonen Schaft und das würfel- oder kelchförmige Kapitäl. Was die Pfeiler betrifft, so waren sie anfangs viereckig, später nahmen sie eine mehr runde Gestalt an, indem man die Ecken und Flächen mit Halbsäulen bedeckte (Vorbereitung zum gothischen Säulenbündel). Die Pfeiler wechseln miteinander als Gewölbe- und bloße Arkadenträger, jeder zweite Pfeiler dient als Stützpunkt für das Gewölbe und ist deßhalb durch angelehnte Halbsäulen verstärkt. Der durch die Bogenlinie zwischen je zwei Pfeilern gebildete Ausschnitt heißt Trave.

Eine große Sorgfalt verwandte der romanische Styl auf die Ausschmückung der Portale, was sowohl bei den älteren Basiliken, wie bei den byzantinischen Kuppelbauten vernachläßigt worden. Architektur und Sculptur vereinigen sich jetzt, um die Portalanlage möglichst auszuzeichnen und hervorzuheben; plastische Darstellungen aus der biblischen Geschichte und Legende, Statuen und Reliefbilder wechseln mit Sculpturen und Ornamenten aus der christlichen Symbolik, der Pflanzen- und Thierwelt. Den Mittelpunkt des plastischen und architektonischen Schmucks bildet das Bogenfeld über der Thüre, durch Rundstäbe (Archivolten) gebildet, die von Säulen und Pfeilern getragen werden. Die Thüre vertieft und verjüngt sich von

Außen nach Innen, und in der That, die Bestimmung des Portals, zum Eintritt in's Innere der Kirche einzuladen und das Gemüth auf das Heiligthum vorzubereiten, findet in den sich verengenden und vertiefenden Bogen einen entsprechenden, kräftigen Ausdruck. Das prachtvollste Portal romanischen Styls ist das am Dom zu Freiberg, die s. g. goldene Pforte; diesem steht das Portal an der Schottenkirche zu Regensburg an reicher Verzierung wenig nach; auch das Portal der Kapelle in Oberwittighausen bei Würzburg zeigt einen reichen dekorativen Schmuck. Selbst die Thüre des Portals pflegte man mit Ornamenten und Sculpturen (Reliefstafeln) zu schmücken, unter diesen verdient besonders die Portalthüre am Dom zu Augsburg, an der Domkirche zu Mainz und St. Maria im Capitol zu Köln genannt zu werden[1]).

Eine gefällige Verzierung des Aeußeren bilden auch die Arkadengallerien, die an dem östlichen Theile der Kirche, über den Fenstern, unter dem Kranzgesimse hinlaufen und einen offenen Gang bilden. Durch diese sowohl, wie durch die sonstigen Arkadenanlagen und den Rundbogenfries (an der Außenwand hervortretende Halbkreise) wird die starre Mauer mehr gegliedert und belebt. Auch das große Radfenster, die s. g. Rose, ist ein beliebtes, früher nicht gekanntes Ornament des romanischen Styls; es findet sich gewöhnlich über dem Portal oder am Giebelbau und ist durch strahlenförmig angelegte Säulchen gebildet, welche Bogen tragen. Ornamente im Einzelnen treffen wir wenig am romanischen Bau, er hat das Gepräge bescheidener Einfachheit; nur an Säulen und Pfeilern finden sich einzelne Ornamente, Rosetten, Eichenlaub; am beliebtesten war die Würfel- oder Damenbrettverzierung und das Zickzackornament.

Auch die Fenster weichen im romanischen Bau beträchtlich von der Form der früheren ab; da man vor dem 10. Jahrhundert selten Glasfenster an den Kirchen gebrauchte, so waren die Lichtöffnungen verhältnißmäßig klein, einzeln angebracht und von Rundstäben eingeschlossen. Jetzt treffen wir nicht nur weit größere, sondern auch s. g. gekuppelte Fenster, d. h. es werden zwei oder auch drei mit einander verbunden und durch Säulchen auseinandergehalten; die

---

[1]) Ueber die Sculpturen an der Portalthüre zu Augsburg vergleiche man die Beschreibung von Allioli.

auf solche Weise aneinandergereihten Fenster sind von einem gemeinsammen äußeren Bogen (Archivolte) umschlungen. Zahlreiche Fenster von bedeutender Dimension finden sich insbesondere an den Thürmen.

Sogenannte Kreuzgänge, die einen Hofraum einschließen, finden sich nur an den Kloster- und Stiftskirchen, um die Verbindung zwischen dem Klostergebäude und der Kirche herzustellen. — Durch das Kranzgesimse unter dem Dach wird die Kirche kräftig abgeschlossen und durch das Basament (Sockel) wird der Bau vom Erdboden isolirt und sein Beginn scharf hervorgehoben.

Fassen wir Alles zusammen, so finden wir am romanischen Bau folgende Merkmale, die ihn von der ältern Basilika unterscheiden: Rundbogen und Gewölbebau, Thürme, Pfeiler, reiche Portalanlage, gekuppelte Fenster, Radfenster, Arkadengallerie, regelmäßige Krypten. — Es versteht sich indessen von selbst, daß der romanische Styl nicht plötzlich fertig und vollendet zum Vorschein kam, vielmehr in stetem Fortschreiten begriffen war und im Laufe seiner Entwicklung manchfaltige Modifikationen erhielt, so daß er auf der letzten Stufe seiner Entwicklung schon den Uebergang zum gothischen bildet.

§ 104.

Die ältesten und ansehnlichsten Kirchen romanischen Styls.

Die berühmtesten Denkmale romanischen Styls sind die Dome in Speyer, Worms und Mainz; sie haben jedoch im Laufe der Zeit beträchtliche Veränderungen erlitten und es sind von der ursprünglichen Anlage nur einzelne Ueberreste vorhanden. — Obenan steht, sowohl was die Großartigkeit des Baues, die Vollendung und Zierlichkeit der Formen, als den Reichthum historischer Erinnerungen betrifft, der Dom zu Speyer, eine gewölbte Pfeilerbasilika mit überhöhtem Mittelschiff, achteckigem Kuppelthurm, geräumiger Krypta. Er wurde von Kaiser Konrad II. im Jahr 1030 gegründet; an demselben Tage, wo Konrad den ersten Stein zu der Abteikirche auf Limburg legte (12. Juli), legte er auch den Grundstein zu dem Dom in Speyer; unter Heinrich IV. ward der Bau vollendet, im Jahr 1061 feierlich eingeweiht. Die Bischöfe Walther und Sieg-

fried führten die Leitung des Baues. Von dem ursprünglichen Bau sind aber nur noch die beiden Thürme, die Krypta und der Kern der später mit einem Mantel versehenen Mauern übrig; denn schon im Jahr 1137, sodann wieder im Jahr 1289 und später im Jahr 1450 ward der Dom von Brandunglück heimgesucht, endlich 1689 von den Franzosen fast gänzlich zerstört. Der Dom in Speyer ist der größte romanischen Styls, größer als der Dom in Ulm, das Münster in Straßburg, der Dom in Mainz und St. Stephan in Wien; nur vom Kölner Dom wird er an Größe übertroffen; gleich groß wie der Dom in Speier ist der Dom in Antwerpen und Notre Dame in Paris. Es knüpfen sich an dieses Gotteshaus manche wichtige historische Erinnerungen; die wichtigste ist, daß Bernhard von Clairvaux im Jahr 1146 hier vor Kaiser Konrad III. das Kreuz predigte und durch seine begeisterte Rede viele deutsche Fürsten und Ritter für den Zug in's heilige Land entflammte. Besondere Bedeutung hat dieser Dom als Grabstätte der deutschen Kaiser; es ruhen hier acht deutsche Kaiser: Konrad II. († 1039), Heinrich III. († 1056), Heinrich IV. († 1106), Heinrich V. († 1125), Philipp von Schwaben († 1208), Rudolph von Habsburg († 1291), Adolph von Nassau († 1298), Albrecht von Oesterreich († 1308); ferner die Gemahlin und Tochter Heinrich's IV. Neuerdings ist dieser Kaiserdom zur Berühmtheit gelangt durch die herrlichen Fresken von Schraudolph.

Der Dom in Mainz, eine Pfeilerbasilika mit zwei achtseitigen Kuppeln und zwei runden Thürmen. Der erste Bau, im Jahr 978 durch den Bischof Willigis gegründet, ward 1009 durch Brand zerstört; auch der zweite Bau vom Jahr 1037 wurde mit Ausnahme der beiden Ostthürme durch Brand zerstört (1081). Der Westbau und die spitzbogige Wölbung gehören dem 13. Jahrhundert an. Das gegenwärtige Langhaus und der östliche Chor wird von Schnaase nach dem Brande von 1081, nach Quast vom Brande nach 1137 datirt. — Der Dom in Worms, eingeweiht im Jahr 1110, eine überwölbte Pfeilerbasilika, enthält in seinen Haupttheilen noch den ursprünglichen Bau; nur die Gewölbe und der reiche Westchor gehören dem 13. Jahrhundert an.

Außer diesen drei Hauptdenkmälern römischen Baustyls finden sich in Deutschland noch eine Menge anderer aus der Zeit vom

eilften bis dreizehnten Jahrhundert. Die ansehnlichsten sind: **Maria im Kapitol zu Köln**, beiläufig im Jahr 700 gegründet, vom Papst Leo IX. im Jahr 1049 eingeweiht, ursprünglich mit flacher Decke, später überwölbt; die **Georgskirche** in Köln, vom heiligen Hanno gegründet (1067), ursprünglich eine Säulenbasilika mit flacher Holzdecke, wovon noch einzelne Spuren vorhanden sind; die **Gereonskirche** in Köln, der ältere, theilweise noch erhaltene Bau (zehneckig) stammt mindestens aus dem zehnten Jahrhundert, Langchor und Thürme aus dem eilften, das Schiff mit dem Kuppelgewölbe aus dem dreizehnten; der heil. Hanno brachte an der Ostseite des Dekagons einen Chorbau an, von welchem noch die Langmauern und die Krypta vorhanden sind (1069). Das Münster in **Bonn** gehört drei verschiedenen Perioden an: das Chor und die Krypta stammen aus dem eilften Jahrhundert, die Thürme aus der Mitte des zwölften, die vier Abtheilungen des Schiffs und das Spitzbogengewölbe des Chors aus dem dreizehnten. Die Kirchen in **Boppard** und **Andernach** sind spätromanischen Ursprungs (13. Jahrhundert). Die Kastorkirche in Koblenz (1157—1208) enthält einzelne Ueberreste des ursprünglichen Baues vom zehnten Jahrhundert. Unter den romanischen Kirchen am Rhein verdienen noch genannt zu werden: St. Johann in Niederlahnstein aus dem zwölften Jahrhundert mit quadratem Chorschluß; das Münster in Basel, von Kaiser Heinrich II. gegründet; der ursprüngliche Bau wurde aber im Jahr 1237 durch Brand zerstört, bald darauf wieder im romanischen Styl erneuert. Das Münster in Konstanz, seiner ursprünglichen Anlage nach aus dem eilften Jahrhundert, eine Pfeilerbasilika mit quadratem Chorschluß.

Nicht allein am Rhein, auch anderwärts in Deutschland blühte der romanische Styl, namentlich in Franken, Schwaben, Sachsen und Westphalen. Hieher gehört besonders die Schottenkirche St. Jakob in Regensburg aus dem eilften und zwölften Jahrhundert, eine Säulenbasilika; das Portal ist reich an malerischer Verzierung und phantastischem Figurenschmuck. Der sogenannte alte Dom in Regensburg (Stephanskapelle) und das benachbarte Baptisterium (Allerheiligenkapelle) gehören dem eilften Jahrhundert an. Der Dom in Bamberg, mit Doppelchor und Doppelkrypta, vierthürmig, das Gewölbe im Spitzbogen ausgeführt, stammt aus dem dreizehnten Jahr-

hundert. Der Dom in Augsburg, im zehnten Jahrhundert gegründet und im Jahr 1065 eingeweiht, enthält noch einzelne Reste der ursprünglichen Anlage, namentlich die Krypta und die Wände und Säulen des Mittelschiffs, der übrige Bau stammt aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die Burkardikirche in Würzburg und einzelne Theile des dortigen Doms stammen aus dem eilften Jahrhundert; der grössere Theil des Doms ward im Jahr 1189 vollendet. Die Liebfrauenkirche in Magdeburg, theilweise aus dem eilften, theilweise aus dem zwölften Jahrhundert; vom älteren Bau sind nur die westlichen Rundthürme und die Krypta übrig. Die Stephanskirche in Wien, gegründet 1144, ein großartiges Ganzes, das aber nicht nach einer Idee entworfen und ausgeführt ist, vielmehr alle Formen altdeutscher Kunst repräsentirt; der Thurm ist gothisch. Unter den romanischen Kirchen in Schwaben zeichnen sich besonders die zu Maulbronn und Alpirsbach, Faurndau, Herrenalb aus; die erstere im Jahr 1178 vollendet, war ursprünglich flach gedeckt, die zweite stammt vom Jahr 1098.

IV.

Der gothische Baustyl (Spitzbogenstyl).

§ 105.

Uebergang der Architektur an weltliche Baumeister, die Bauhütten.

Der romanische Baustyl ging, wie bereits nachgewiesen, unmittelbar von der Kirche, insbesondere von den Klöstern aus; alle romanischen Kirchenbauten sind — wenigstens dem Plane nach — Schöpfungen kunstverständiger Mönche oder Bischöfe. An den romanischen Kirchen haben wir daher gleichsam ein versteinertes Charakterbild des beschaulichen Klosterlebens vor Augen, und wir können kaum einen der großen Dome am Rhein betrachten, ohne uns vom Geiste jenes tiefernsten, frommen, ganz in Gott versenkten Lebens angeweht zu fühlen. — Mit dem dreizehnten Jahrhundert trat aber im kirchlichen Bauwesen ein entscheidender Wendepunkt ein; die Architektur kam jetzt mehr und mehr an weltliche Baumeister und Werkleute, an die sogenannten Bauhütten. Schon zu Ausgang des

zwölften Jahrhunderts ward den Laien ein wesentlicher Antheil an den kirchlichen Bauten eingeräumt, doch überließ man ihnen nur die technische Ausführung der Gebäude; zu Anfang des dreizehnten nahm der Einfluß der Laien in gesteigertem Maße zu, und es wurde ihnen nunmehr auch die schöpferische Erfassung des Baues überlassen; zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts erblicken wir das kirchliche Bauwesen fast ausschließlich in den Händen der Laien und es sind nur einige wenige Fälle bekannt, wo sich Mönche bei Kirchenbauten betheiligten; unter andern wurde die gothische Kirche in den Dünen von 400 Mönchen innerhalb 50 Jahre erbaut.

Dieser Uebergang der kirchlichen Architektur aus den Händen der Geistlichkeit in die der Laien hat vornehmlich in zwei nunmehr eingetretenen Erscheinungen seinen Grund; einmal in der außerordentlichen Menge von Gotteshäusern, die im dreizehnten Jahrhundert gegründet wurden; zum andern in der reichen Ornamentik, die sich in dem neuen (gothischen) Baustyl entfaltete. Seit dem mächtigen Aufblühen des Bürgerstandes im dreizehnten Jahrhundert waren es hauptsächlich die größeren Städte, die den bildenden Künsten Pflege und Unterstützung angedeihen ließen; eine ungemeine Bauthätigkeit ward jetzt rege, es erhob sich unter den einzelnen Städten ein wahrer Wetteifer in Gründung und Errichtung kirchlicher Gebäude, jede wollte in prachtvollen Gotteshäusern ein Bild ihrer Größe und Macht abspiegeln. Dieser Baueifer erhielt durch die neugestifteten Orden der Dominikaner und Franziskaner reiche Nahrung; da diese mittellos waren und sich gewöhnlich in Städten niederließen, so geschah es häufig, daß sie von den städtischen Gemeinden mit Wohnungen und Gotteshäusern beschenkt wurden. Dieß zusammen rief eine so große Menge von Kirchenbauten hervor, daß die Hände der Geistlichkeit zu ihrer Ausführung nicht mehr ausreichten. Hiezu kam noch die überschwängliche Fülle von Dekoration, womit der gothische Styl die Kirchengebäude schmückte und, so zu sagen, jeden einzelnen Stein zu einem Kunstwerk gestaltete. Hiezu war aber ein ausgedehntes technisches Kunstgeschick, eine Fülle künstlerischer und handwerksmäßiger Kenntnisse und Fertigkeiten erforderlich, die nur durch ausschließliche Beschäftigung mit der Kunst und dem Handwerk gewonnen werden konnte. Eine solche umfassende künstlerische Thätigkeit ließ schon das Berufsleben der Mönche, deßgleichen ihr

grundsätzliches Festhalten an bescheidener Einfachheit nicht zu. Man mußte somit das kirchliche Bauwesen an Baumeister, Steinmetzen und Handwerker aus dem Laienstande überlassen. Diese thaten sich, um das für solche Riesenbauten erforderliche einheitliche Zusammenwirken herzustellen und eine gewisse Stetigkeit und Gleichförmigkeit in die Arbeitsweise zu bringen, sowie auch um die nöthigen Kenntnisse und Fertigkeiten zu bewahren und einander mitzutheilen, in sogenannten Baubruderschaften zusammen, denen man eine dem mittelalterlichen Zunft- und Corporationswesen entlehnte Einrichtung und Gliederung in Meister, Sprecher (Parlirer) und Gesellen verlieh[1]). Man nannte diese Maurer- oder Baubruderschaften wohl auch „Bauhütten" — von der Hütte, die man in der Nähe des im Werke begriffenen Baues errichtete und die sowohl zum Versammlungsort wie zur Werkstätte diente. Schon zu Ausgang des zwölften Jahrhunderts treffen wir eine solche Baubruderschaft in der Auvergne, die „Hüttenjungen des lieben Herrgotts" genannt.

Daß bereits schon früher ähnliche Bauhütten auch in Deutschland bestanden, ersehen wir aus dem Berichte eines Zeitgenossen, des Berthold von Konstanz; diesem Berichte zufolge (vom Jahr 1091) bildete sich das Innungswesen in Deutschland kurz vor den Kreuzzügen, und es erhellet daraus, daß um diese Zeit bei den Handwerkern ein gemeinschaftliches Zusammenleben und Wirken ähnlich dem der Mönche und Geistlichen aufkam. Wenn es gleich zunächst bürgerliche Zwecke waren, um derentwillen sich die Handwerker in Bruderschaften zusammenthaten, so hatten sie doch noch ein höheres, religiöses Ziel im Auge, und adoptirten deßhalb die Einrichtungen des Klosterlebens. Es lag dieß schon in der Natur der Sache; die Mönche waren, wie oben gezeigt worden, die ersten Lehrer der weltlichen Handwerker; von Niemandem sonst konnte man damals das Handwerk erlernen. Die Klöster waren also die Mütter des weltlichen Handwerkerstandes; was ist daher natürlicher, als daß die Handwerker, eingedenk ihres Ursprungs, die Klöster zum

---

[1]) Der bekannte Steinmetz des Mittelalters, Peter Arler von Gmünd, wird in den alten Urkunden bald als „Petrus lapicida dictus parlerius," bald als „Petrus dictus Parlerz," bald als „Petrus latomus seu magister novæ fabricæ" vorgeführt.

Vorbild nahmen und ihre Einrichtungen, Sitten und Gebräuche dorther entlehnten, soweit dieß mit der weltlichen Berufsthätigkeit verträglich war? Am schärfsten unter den verschiedenen Handwerker-Innungen prägte sich das geistlich korporative Leben in den sogenannten „Bauhütten" aus, und es zeugt von totaler Unkenntniß des mittelalterlichen Innungswesens, wenn man die Bauhütten mit den heutigen Freimaurerbruderschaften in Verbindung bringen oder gar diese von jenen herleiten will. Die Bauhütten sind gleich den übrigen Handwerker-Innungen lediglich als eine Schöpfung des christlichen Geistes zu betrachten, und obgleich sie zunächst ein handwerkliches Ziel verfolgten, so waren sie doch streng kirchliche Vereine und hatten einen religiösen Zweck im Auge, sowie denn auch all' ihre Einrichtungen, Gesetze und Vorschriften, ja selbst ihre Gebräuche und Gewohnheiten dem kirchlichen Leben, insbesondere dem Bruderschafts- und Klosterleben entnommen waren. Einer der vornehmsten religiösen Gebräuche der Bauhütten war z. B. die Feier des Jahrestages; der Jahrestag war das Vereins- oder Bruderschaftsfest der Bauhütte und entsprach dem Ordensfeste der Klöster. Den Mittelpunkt des Jahrstags bildete aber die gottesdienstliche Feier, die Anhörung der heiligen Messe; an dieser gottesdienstlichen Feier sollten, wie die alten Innungsbücher vorschreiben, „außer Gottesgewalt," d. h. außer dem Falle einer schweren Krankheit, alle Mitglieder der Bauhütten, Meister und Gesellen theilnehmen. Nachdem sie sich beim Vorsteher der Bauhütte versammelt hatten, begaben sie sich in feierlichem Zuge in die Kirche zu dem Bruderschaftsaltar, wo das heilige Meßopfer gefeiert wurde, und wobei die Mitglieder ihren Dank zu Gott für die empfangenen Wohlthaten darbrachten und sich dem ferneren Schutz des Himmels empfahlen. Ebenso gab sich der kirchliche Charakter der Bauhütten in der Verehrung des Schutzheiligen zu erkennen; jede Bauhütte verehrte einen Heiligen als ihren Patron und Fürbitter bei Gott. Der Festtag des Patrons war ein Feiertag für die Mitglieder der Innung, und hatte die Bauhütte ihren eigenen Altar, so war hier das Bildniß des Schutzheiligen aufgestellt; auch die Zunftfahne und das Versammlungszimmer der Bauhütte waren mit dem Bildnisse des Patrons geschmückt. Auf solche Weise gaben die Mitglieder ihren Glauben an die Gemeinschaft der Heiligen und an die Wirksamkeit

ihrer Fürbitte bei Gott zu erkennen. Ein anderer, ächt kirchlicher Brauch der Bauhütten war die jährliche Gedächtnißfeier für die verstorbenen Mitglieder. In den meisten alten Innungsbüchern war vorgeschrieben, daß alle Jahre an einem bestimmten Tage für die Seelen der verstorbenen Mitglieder Jahresmessen gehalten werden sollen. Gaben die Mitglieder der Bauhütte hiemit einestheils ihren Glauben an den Reinigungsort und die Wirksamkeit des Gebetes für die Abgestorbenen zu erkennen, so legten sie zugleich ein Zeugniß ab der christlichen Liebe, die auch über das Grab hinausreicht. Wie die Klöster hatten auch die Bauhütten ihren „geistlichen Vater." Dieser hatte die christlichen Liebeswerke nicht nur gegen die Mitglieder der Bauhütte, sondern auch gegen Fremde zu erfüllen; ihm lag es ob, die Werke der Mildthätigkeit im Namen der Bauhütte zu üben, die Nothleidenden zu unterstützen, die Kranken zu pflegen, für die Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder zu sorgen, Fremde zu beherbergen u. s. w. Der Bauhüttenvater nahm einen ehrenvollen Rang in der Innung ein, er war der Vertrauensmann, hatte bei feierlichen Gelegenheiten, Prozessionen, den Vortritt, bewahrte die Innungslade mit dem Siegel, den Schriften und Dokumenten der Innung.

Selbst in der unter den Mitgliedern der Bauhütte üblichen Begrüßung drückte sich der kirchliche Charakter der Letzteren aus; denn er begann mit den Worten: „Gelobt sei Jesus Christus." Ebenso beruhten die Vorschriften, welche über das Verhalten der Mitglieder gegeben wurden, auf christlicher Grundlage. In den alten Innungsbüchern wurden die dem Christen schon durch das Evangelium gebotenen Tugenden neuerdings eingeschärft; unter diesen besonders der Gehorsam gegen Vorgesetzte, Ehrlichkeit und Redlichkeit, ein unbescholtener Wandel, nach dem Sprichwort: „Die Bauhütten müssen rein sein, als wenn sie von Tauben gelesen wären." Diesen vom christlichen Geiste belebten Vorschriften und Einrichtungen ist es beizumessen, daß die Bauhütten so viel Großes und Herrliches geleistet und so viele Jahre hindurch fortbestanden. Als sodann der fromme Geist, der Alles dieß hervorrief, aus den Bauhütten zu weichen begann, sank das Maurer-Innungswesen zur leeren Förmlichkeit herab, und um die innere Gehaltlosigkeit zu verbergen, hüllte man sich in geheimnißvolles Dunkel. — Obgleich nun das Kirchen-

bauwesen während dieser Periode fast ausschließlich in den Händen der Laien lag, so war es doch noch ganz vom christlichen Geiste getragen und der neue Baustyl, der sich jetzt unter dem Einflusse weltlicher Baumeister entwickelte, trägt einen streng kirchlichen Charakter; denn diese weltlichen Baumeister waren von den göttlichen Dingen tief bewegt und hielten an den von der Kirche überlieferten Grundzügen fest, was sich namentlich von den Erbauern des Straßburger- und Kölner-Doms, dem Meister Erwin von Steinbach und Meister Gerhard, rühmen läßt.

§ 106.

Entwicklung des gothischen Styls, sein Verhältniß zum romanischen.

Nachdem die Architektur mehrere Jahrhunderte nach einem entsprechenden Formenkanon für Kirchenbauten gerungen und bereits im romanischen Styl dem hohen Ideale nahe gekommen, gelang es ihr endlich im dreizehnten Jahrhundert, ihre große Aufgabe vollständig zu lösen und den Mustertypus eines christlichen Gotteshauses darzustellen. Es geschah dieß in jenen Riesenbauten voll erstaunlicher Kühnheit, Höhekraft und Ornamentenfülle, die wir an den gothischen Domen bewundern. Die Idee des christlichen Cultus, die himmelanstrebende Sehnsucht einerseits, sowie die geheimnißvolle, unergründliche Tiefe des christlichen Glaubens andererseits fand hier ihren würdigsten und kräftigsten Ausdruck. Der kühn gedehnte, alles beherrschende Spitzbogen, die hoch zu den Wolken emporstrebenden Thürme, die riesigen Pfeiler und Säulen, die hochgeschwungenen Bogen und Gewölbe, die plastischen, ewige Wahrheiten symbolisirenden Formen, die dämmernden, mit magischem Lichte übergossenen Hallen, Alles zieht hier den Geist mächtig nach Oben und verkündet ihm die geheimnißvolle Nähe der Gottheit. Das hohe Ideal hatte bereits lange zuvor Aurelius Prudentius im Geiste geschaut und in seinem allegorischen Gedichte „Tempelbau des Glaubens und der Tugend" (Psychomachia) angedeutet; in ähnlicher Weise finden wir die kühne Idee im dritten Gesange des „Titurel" aufgefaßt.

Der gothische Styl bildete sich mit nothwendiger Consequenz in Folge innerer Entwicklung aus dem romanischen heraus; sein

Hauptverdienst besteht darin, daß er an die Stelle des Rundbogens den Spitzbogen, an die Stelle bescheidener Dekoration den reichsten architektonischen und plastischen Schmuck setzte. Der gothische Styl brachte indessen hiemit kein neues Prinzip in die christliche Architektur; er führte nur die im romanischen Styl niedergelegten Keime ihrer Reife und Blüthe entgegen. Schon im romanischen Styl leistete die Architektur dem christlichen Grundgedanken Genüge; denn der romanische Dom weist in seiner ganzen Anlage nach Oben und zeigt auch einen dem christlichen Gotteshause angemessenen Schmuck. Aber die Architektur war hiemit noch nicht an der äußersten Grenze ihrer Entwicklung angelangt, der romanische Styl enthielt manche Keime, die einer weiteren Fortbildung fähig waren; das Aufstrebende konnte noch kräftiger hervorgehoben, das ästhetische Element umfassender berücksichtigt werden. Beidem entsprach der gothische Styl, indem er in kühnen Spitzbogen das Emporstrebende noch entschiedener ausprägte und den ganzen Bau durch einen überschwänglichen Reichthum künstlerischer Gestalten und lieblicher Zierden belebte und idealisirte.

Den Hauptantheil an der Entwicklung des gothischen Styls haben ohne Zweifel die neuen Erscheinungen im kirchlichen und bürgerlichen Leben des dreizehnten Jahrhunderts: die neugestifteten geistlichen Orden und das Aufblühen des Bürgerstandes. Die Strenge der Orden der Dominikaner und Franziskaner, der Geist der christlichen Mystik, die Andachtsgluth der Jünger des heiligen Franziskus, erweckten in tausend Gemüthern ein außerordentliches Feuer der Hingabe an das Göttliche, ein völliges Sichlosreißen von der Erde, ein gänzliches Sichversenken in die Anschauung des Himmlischen. Dem gewaltigen Drängen dieses Geistes konnte sich aber die Kunst unmöglich ganz entziehen, insbesondere mußte dieser Geist in der Architektur zünden. — Auf der andern Seite entwickelte sich im Volksleben ein frischer, blühender Formensinn, der, jeglicher Monotonie abhold, Alles kunstreich und mannigfaltig gestaltete und namentlich in den Einrichtungen des bürgerlichen Lebens, im Zunftwesen, Corporationen u. dgl. sich geltend machte. Görres sagt hierüber: „Eine sonderbare Verfassung hatte sie (die Gemeinde) sich zugebildet: verschränkter, durcheinandergewundener Arabeskengeist, ein sprossend rankend Geschlinge vielfach

verschiedener Formen, jede fleißig in's Einzelne ausgeschnitzt, nirgends Monotonie und herrschende Uebermacht, das Ganze in freier Willkür erfunden und kunstreich zusammengesetzt." [1]) Unter solchen Einflüssen kam der gothische Styl zur Reife; der christlichen Mystik verdankt er den Charakter der himmelwärtsstrebenden Sehnsucht, dem frischen Formensinn des Volkslebens die reiche plastische Dekoration. Während der romanische Styl vorzugsweise an Klosterkirchen, insbesondere der Benedictiner und Cistercienser, zur Anwendung kam, entwickelte sich der gothische hauptsächlich an den Kathedralen und städtischen Hauptkirchen.

Der gothische Styl unterscheidet sich vom romanischen nur durch seinen dekorativen Charakter und die konsequente Durchführung der Richtung nach Oben; der romanische Bau verhält sich zum gothischen beiläufig wie die altchristlichen Kirchenhymnen zu Dante's reicher Dichtung, oder wie der Gregorianische Choral zu den Compositionen Palestrina's; beide sind in ihrer Art vollkommen. Deßhalb dürfte es auch schwer zu bestimmen sein, ob der gothische oder romanische Styl den Vorzug verdient; je nachdem man einen bloß ästhetischen und technischen Maßstab zu Grunde legt, oder zugleich an der Idee vom katholischen Gotteshaus festhält, wird diese Frage verschieden beantwortet werden. An Reichthum und Schönheit der Formen, an künstlerischer Durchbildung und Vollendung ist der gothische Dom dem romanischen jedenfalls weit überlegen. Der romanische Styl berücksichtigt das ästhetische Element nur an einzelnen Theilen des Baues, am Portal, den Arkaden, Pfeilern und Fenstern; außerdem läßt er noch viele kahle, unbelebte Stellen übrig. Die Gothik hingegen löst den ganzen riesenhaften Bau in eine zahllose Masse feiner Glieder und Ornamente auf und gestaltet das Ganze zu einem wahren Meisterwerk der plastischen Kunst. Ob aber diese Menge architektonischer und plastischer Ornamente nicht zu sehr zerstreut, ob über dem verwirrenden Reichthum der Einzelnheiten nicht der Totaleindruck geschwächt wird, ob endlich die Einfachheit des romanischen Baues dem Ernste des Gotteshauses nicht besser entspricht, möge dahingestellt bleiben. Jedenfalls kann der gothische Styl in technischer und ästhetischer Beziehung als die höchste Stufe und Blüthe der christlichen Architektur betrachtet werden.

---

[1]) Görres, Mystik.

Legt man jedoch bei Beurtheilung der beiden Baustyle die Idee vom christlichen Gotteshause zu Grunde, so entsteht die Frage, ob das Gotteshaus nur die Richtung nach Oben, und nicht zugleich auch das demüthige Versenken in sich selbst, das Schuldbewußtsein symbolisiren soll? In letzterem Falle würde dem romanischen Styl der Vorzug gebühren; denn der Rundbogen repräsentirt durch sein Aufsteigen und Zurückkehren gleichmäßig die Richtung nach Oben, wie die Einkehr in sich selbst, er lenkt den Blick zum Himmel und kehrt ihn nach Innen. Der Spitzbogen hingegen prägt zwar das Aufstrebende kräftiger und entschiedener aus, aber er repräsentirt nur diese eine Richtung, er senkt den Blick nicht demüthig nach Innen; das Emporsteigende ist zur ausschließlichen Herrschaft gebracht. Dagegen entspricht wieder der gothische Bau insoferne mehr der christlichen Idee, als er in seiner Gesammtanlage nicht nur die geheimnißvolle Tiefe des katholischen Glaubens treuer abspiegelt, sondern auch eine reichere, tieffsinnigere Symbolik entfaltet. Endlich ist noch in Betracht zu ziehen, daß der romanische Bau eine kunstgemäße Bemalung seiner ausgedehnten Wandflächen wesentlich erfordert, welcher Umstand allein schon hinreichen dürfte, dem romanischen Styl den Charakter als Mustertypus abzusprechen. Obgleich aber die meisten Aesthetiker und Techniker dem gothischen Styl den Vorzug einräumen, so fehlt es doch nicht an kunstverständigen Meistern, die dem romanischen Styl den Preis zuerkennen. Namentlich hat Baumeister Hübsch in seiner trefflichen Abhandlung über das Verhältniß der Architektur zur heutigen Malerei den romanischen Styl für den zeitgemäßeren erklärt und ästhetische Bedenken gegen den gothischen Styl erhoben.[1])

§ 107.

Hauptmerkmale und Eigenthümlichkeiten der Gothik.

Der Grundriß der gothischen Kirchen ist ganz derselbe wie bei den romanischen; der gothische Styl behielt die Basilika mit der symbolischen Kreuzgestalt als Grundlage bei; aber die einzelnen Theile

---

[1]) Hübsch, die Architektur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Sculptur, Karlsruhe 1847. Seite 87.

des Baues erlitten wesentliche Veränderungen, Chor und Absis werden vereinigt, der Chor nicht mehr erhöhet und vor dem Langhaus entschieden hervorgehoben; die Krypta und der arcus triumphalis fallen weg, an die Stelle des letzteren tritt der s. g. Lettner — ein gewöhnlich mit vieler Pracht ausgestattetes Schrankenwerk; der Chorschluß ist polygonförmig[1]) (theilweise schon im romanischen Styl); den Chor umgibt ein Kapellenkranz, die Kapellen sind dem Chorhaupt analog polygonförmig geschlossen (gewöhnlich dreiseitig). Das Dach hat die Giebelgestalt, aber aufstrebender und steiler wie am romanischen Bau; auch alle einzelnen Haupttheile an der Außenseite werden im Giebel geschlossen, entweder im Spitzgiebel (Wimperg)[2]) oder in der Spitzsäule (Fiale).

Was das Verhältniß des Mittelschiffs zu den Seitenschiffen betrifft, so kamen hier zwei verschiedene Grundformen zur Geltung; nach der einen, die besonders im Westen und Süden von Deutschland beliebt war, überragt das Mittelschiff die beiden Seitenschiffe; nach der andern, die mehr im Norden vorherrscht, haben die drei Schiffe gleiche Höhe, und ihre Trennung ist nicht entschieden ausgeprägt, auch fällt hier gewöhnlich die Kreuzform und der Kapellenkranz weg, letztere nennt man Hallenkirchen. Insbesondere ist die Hallenform ein charakteristischer Zug der Ordenskirchen der Deutschherren, wir treffen sie wenigstens an allen Kirchen, welche dieser Orden in Preußen und Hessen errichtete (die Elisabethenkirche in Marburg). Auch die Emporen behielt der gothische Styl bei; sie bestehen aber hier in einem schmalen, in der Wanddicke angebrachten Umgang (triforium).

Das eigentliche charakteristische Merkmal des gothischen Styls ist jedoch der Spitzbogen. Ohne Zweifel hat das Bestreben, den christlichen Grundgedanken, die Richtung nach oben, entschiedener auszuprägen und den aufstrebenden Charakter des Gotteshauses kräftiger hervorzuheben, zunächst den Spitzbogen hervorgerufen. Indessen haben auch technische Motive mitgewirkt. Zuerst

---

[1]) Den Chorschluß am Kölner Dom bilden fünf Seiten aus dem Zwölfeck; bei andern Domen wird der Chor mit drei Seiten aus dem Achteck geschlossen.

[2]) Wimperg = Wintberg, Windschutz.

wurde der Spitzbogen im Gewölbebau angewendet, wo er aus construktiven Gründen dem Rundbogen allerdings vorzuziehen war, denn das Spitzbogengewölbe ist weniger in sich gespannt, übt einen geringeren Seitenschub, und bedarf nur an den Endpunkten und Rippen der Unterstützung. Zudem kann es in größerer Höhe und Breite errichtet werden, als das romanische Kreuzgewölbe. Bald aber dehnte der Spitzbogen seine Herrschaft auf das ganze Gebäude und dessen einzelne Theile aus; er zeigt sich in der Thurmanlage, dem Portale, an den Fensterbogen, Arkaden, Ornamenten, überhaupt in jedem Bogenschluß. Die Herrschaft des Spitzbogens hatte eine Veränderung der ganzen Bauanlage zur Folge; die wichtigste Folge war, daß an die Stelle des massiven Mauerbaues ein leichtes, schlankes, kühn aufstrebendes Baugerippe trat. Mit Recht nennt man daher den gothischen Styl den „Spitzbogenstyl."

Die nächste Folge der Anwendung des Spitzbogens im Gewölbebau sind die Säulenbündel und Strebepfeiler, die sich uns als neue Erscheinung am gothischen Bau darstellen. Eine Vorbereitung zu den Säulenbündeln treffen wir zwar schon im romanischen Bau, in den an die Pfeiler angelehnten Halbsäulen; jetzt aber werden sie aus construktiven Gründen angewendet und weiter ausgebildet. Da nämlich das Spitzbogengewölbe aus einzelnen Rippen und Gurten zusammengesetzt ist, so war es angemessen, auch seinen Stützen eine Gliederung zu verleihen und um den Kern des Pfeilers so viele Halbsäulen zu legen, als er Rippen und Bogen zu stützen hat. Die Pfeiler laufen sonach oben in einzelne Röhren auseinander, so daß sie gleichsam aus einem Bündel von Röhren zusammengesetzt scheinen. Um dem Seitenschub des Gewölbes zu begegnen und die leichte Wandfüllung zu unterstützen, brachte man an der Außenseite in einer Linie mit den innern Pfeilern starke Mauerpfeiler, sogenannte Strebepfeiler an; durch diese ward es möglich, nicht nur die innern Pfeiler, sondern auch die Umgebungsmauer viel leichter und schlanker zu bilden, da z. B. eine drei Fuß dicke Mauer durch Strebepfeiler, welche drei Fuß vorspringen, verstärkt, eine größere Kraft besitzt, als eine sechs Fuß dicke Mauer ohne Strebepfeiler. Zugleich gereichen sie dem Gebäude zum Schmuck, da sie gewöhnlich in reichverzierten Fialen und Wimpergen enden.

Die Fenster erhalten in der Gothik eine weit größere Ausdeh-

nung und werden in einzelne Gruppen getheilt, die ein gemeinsamer Spitzbogen umspannt; innerhalb desselben erheben sich kleinere Spitzbogen; der Raum unter dem Bogenscheitel ist mit Laubwerk und geometrischen Gebilden, sogenanntem Maßwerk, ausgefüllt[1]); am beliebtesten war das Kleeblatt und die Kreuzform. Auch die Rose oder das Radfenster erhält jetzt eine größere Dimension, manche haben einen Durchmesser von 30—40 Fuß; sie strahlen kleine Spitzbogen aus uud sind durch Maßwerk belebt. Weltberühmt ist das große Radfenster am Münster in Straßburg. Eine Fülle von Reichthum verwandte der gothische Styl auf die Portal- und Façadenanlage; das gothische Portal unterscheidet sich vom romanischen durch den Spitzbogen und die reichere Dekoration. Die Façade am Kölner Dom — das schönste Muster in Deutschland — ist von zwei Thürmen begränzt; am Freiburger bildet das Portal den Unterbau des Hauptthurms. An den französischen Kirchen prangt in der Regel über dem Portal die mächtige Fensterrose. Der aufstrebende Charakter des gothischen Doms kömmt am kräftigsten in der Thurmanlage zum Vorschein, durch welche so zu sagen alle einzelnen Theile des Baues zur Einheit miteinander verbunden sind. Ihre höchste Ausbildung erreichte die Thurmanlage in Deutschland; obgleich die wenigsten gothischen Thürme die projektirte Höhe erhielten, so steigen sie doch beträchtlich höher als die romanischen empor. Der Helm des Thurmes ist durchbrochen gearbeitet und gewöhnlich mit einer achtseitigen Pyramide bekrönt, deren Spitze in der symbolischen Kreuzblume endet; die herrlichste Thurmzierde in Deutschland enthält das Münster zu Freiburg im Breisgau.

Eine ungleich größere Sorgfalt wie der romanische Styl verwandte der gothische auf das dekorative Element; in dem fast unübersehbaren Reichthum von Ornamenten, womit die Gothik ihre Werke ausstattete, hat sich ihr schöpferischer Geist auf's glänzendste entfaltet. Die Architektur nähert sich in der Gothik schon an und für sich der Plastik, da sie den ganzen riesigen Bau in eine zahl-

[1]) Unter Maßwerk versteht man diejenigen Construktionstheile zur Füllung leerer Zwischenräume, worin die streng geometrische Form vorherrscht, zum Unterschied vom Laubwerk. Die Grundform ist allerdings die Kreisform, sie nähert sich aber bald dem Dreieck, bald dem Viereck, bald ahmt sie die Kreuzform nach.

lose Menge zierlicher Gebilde auflöst und nirgends kahle, unbelebte Stellen übrig läßt. Ueberdieß hat sie zur größeren Verherrlichung des Prachtbaues noch die Schwesterkünste, die Malerei und Sculptur, herbeigerufen. An den Thurmpyramiden, Spitzgiebeln und Spitzsäulen prangen allerlei Laub- und Pflanzenornamente, Rosetten, Eichenlaub, Kreuz- und Kleeblattformen, und auf ihren Spitzen die zierliche Kreuzblume; die Scheitel der Spitzbogen sind durch liebliches Maßwerk belebt; an den Portalseiten und innern Pfeilern, in den hohlen Fialenleibern, Nischen und Gallerien treten uns Statuen entgegen; als Wandverzierung dienen die sogenannten Blendarkaden; endlich wird selbst die Thierwelt für die Dachrinnen herbeigezogen. Und alle diese dekorativen Formen entwickeln sich organisch aus der Konstruktion des Ganzen und lassen überall die Grundzüge des Styls erkennen; der Spitzbogen, das Aufstrebende und Kreisförmige wiederholt sich in allen einzelnen Gliedern; überall treffen wir dieselben Grundlinien und Grundformen, selbst die Sakramenthäuschen und die Chorstühle enden in Thurmpyramiden. Erst beim Verfall der Gothik wurden willkürliche dekorative Formen gewählt: namentlich für das Maßwerk langgestreckte züngelnde Figuren, s. g. Fischblasen, wegen ihres flammenartigen Scheins wohl auch „Flamboyant“ genannt (der Dom zu Oppenheim). Ebenso nimmt in manchen spätgothischen Bauten das Stab- und Maßwerk mitunter die Form von dürren Aesten und Baumzweigen an; und nicht selten werden statt des Maßwerks in den Fensterbogen Menschen- und Thiergestalten gewählt, z. B. in der Stiftskirche in Tübingen.

Zur Erhöhung der dekorativen Pracht trugen insbesondere die farbigen Fenster und Glasmalereien bei. Die Glasmalerei kannte man zwar schon im zehnten Jahrhundert, aber erst mit dem gothischen Styl entwickelte sie sich zur höchsten Blüthe und bildete eine wesentliche Eigenthümlichkeit der gothischen Kirchen. Sie blühte besonders im 14. und 15. Jahrhundert; von da an gerieth sie allmählig in Verfall und ging im 17. und 18. Jahrhundert gänzlich unter. Im 19. Jahrhundert ward sie auf's Neue cultivirt; besonders hat Ainmüller in München (an der Aukirche) und Helmle in Freiburg (am Münster) gelungene Versuche gemacht, die Glasmalerei wieder zu ihrer Vollendung, die sie im 14. Jahrhundert erreichte, zu bringen. Besonders zeichnet sich das Münster zu Frei-

burg und der Dom zu Regensburg durch prachtvolle Glasmalereien aus; ebenso finden sich am Dom zu Florenz herrliche Glasmalereien von Ghiberti und Donatello. — Auch die Wandmalereien scheinen, wie der Kölner Domchor zeigt, nicht völlig vom gothischen Bau ausgeschlossen gewesen zu sein; am Gewölbe funkelten Goldsterne auf blauem Grund, an den Knäufen vergoldetes Laubwerk auf rothem Grund, die Rippen und Gurten waren mit scharfen Linien blau und roth eingefaßt; die Gothik gestaltete überhaupt das Gotteshaus zu einem wahren Prachtgebäude.[1])

§ 108.

Symbolische Bedeutung der gothischen Formen, der gothische Dom ein treues Charakterbild des Katholizismus.

In weit höherem Grade wie der romanische Styl wußte der gothische das Kirchengebäude zu vergeistigen und zu idealisiren; Allem hat die gothische Kunst Leben und Bedeutung eingehaucht. Die Gothik entfaltet ihr buntes Formen- und Farbenspiel keineswegs zur bloßen Ergötzung der Sinne, sie betrachtet vielmehr das Kirchengebäude wie ein Buch, das täglich vor den Augen der Gläubigen aufgeschlagen, die Seele erheben, das religiöse Gefühl beleben soll; der ganze riesige Bau ist ihr eine große Bilderbibel. Mit dem gothischen Dom verhält es sich wie mit dem christlichen Cultus; wie dieser in allen seinen Formen, Gebräuchen und Ceremonien Träger der christlichen Idee ist, so daß auch die mindeste Vorschrift desselben einen christlichen Gedanken darstellt, so zeigt sich dieß auch in den gothischen Baudenkmalen; auch ihre kleinsten Gebilde dienen zur Verkörperung der christlichen Idee. Alles an der gothischen Kirche ist bedeutsam, nicht nur ihre Haupttheile, das Schiff, die Thürme, die Säulen, die Bogen; auch ihre geometrischen Verhältnisse, ihre Quadrate und Dreiecke, ihre Figuren und Verzierungen bis zu ihren Rosen und Lilien herab, überall will ein christlicher Gedanke aus-

---

[1]) Ueber das System der Gothik vergleiche man: Springer's „Architektur des Mittelalters;" Mertens „Baukunst des Mittelalters;" Schnaase, „Kunstgeschichte des Mittelalters;" Quast, „über Form, Einrichtung der ältesten Kirchen;" Förster, „Geschichte der deutschen Kunst;" Quaglio, „merkwürdige Gebäude des deutschen Mittelalters."

geprägt werden; nirgends treffen wir gedankenloses Phantasiespiel des bildenden Künstlers, überall vielmehr durchdringt den Wunderbau in den kolossalen wie in den kleinsten Gebilden der christliche Glaube, weßhalb der gothische Styl mit Recht vorzugsweise der christliche Baustyl genannt werden kann, weil er auf die kräftigste Weise den christlichen Gedanken ausdrückt und wiederum einflößt.

Was den gothischen Dom vor Allem auszeichnet, ist die kühne, Alles beherrschende Richtung nach Oben; neben erstaunlicher Größe und Kraft tritt überall das Streben nach möglichster Höhe, Erhabenheit und Schlankheit der Formen hervor. Diese himmelwärtsstrebende Richtung wird erreicht durch den charakteristischen Spitzbogen, der allenthalben im Großen wie im Kleinen wiederkehrt. Die dem griechischen Tempel und der altchristlichen Basilika eigenthümliche horizontale Linie und Fläche, die der Höhe wiederstrebt und den Eindruck weltlicher, heiterer Ruhe erzeugt, ist hier entschiedener noch wie im romanischen Styl vermieden; statt der horizontalen und Halbkreislinie herrscht überall die der Höhe entsprechende, das Streben nach dem Unendlichen andeutende Vertikallinie. Der gothische Dom bildet in dieser Beziehung einen eben so diametralen Gegensatz zu dem heidnischen Tempel, wie die christliche Anschauungsweise zu der heidnischen. Das Heidenthum lenkt den Blick des Menschen nicht zum Himmel, es hat es nur mit irdischen Ideen zu thun; der antike Tempel hat daher seine Ausdehnung nicht nach Oben, sondern bloß in die Länge und Breite, er klebt am Boden und leidet nicht, daß unser Geist sich zum Höheren erhebe. Das Christenthum hingegen hat dem Menschen etwas Höheres als Ziel vorgesteckt, es will unsern Geist vom Irdischen ablenken und auf das Himmlische richten. Die Richtung und das Streben in die Höhe, mußte daher das unterscheidende Merkmal der christlichen Tempel werden. Der heidnische Tempel mit seiner Symmetrie, Geradheit der Linien und den zahlreichen Ruhepunkten ist nur der Ausdruck für das irdische Wohlbehagen und läßt nichts Höheres ahnen; die christlichen Gefühle und Gesinnungen, der Glaube, die Liebe, die Hoffnung, die Entsagung, die Geduld in Leiden, die Opferwilligkeit sind in antiken Tempeln nirgends angedeutet. Der gothische Dom hingegen will überall unsere Gedanken zum Unendlichen emportragen, und zwar durch den Spitzbogen, der das Ganze beherrscht;

das Spitzbogensystem ist der natürliche Ausdruck für das eigentliche Streben des Christenthums, das Streben nach dem Ewigen, Himmlischen. — Im Großen zeigt sich das Streben nach Oben, namentlich in der ungeheuren Höhe des Schiffs, die um so beträchtlicher erscheint, weil es verhältnißmäßig schmal ist; noch mehr aber in den riesigen himmelanstrebenden Thürmen, die mit ihren leicht durchbrochenen Pyramiden von der Erde zu entfliehen scheinen und uns gleichsam nöthigen, an ihnen hinauf in eine höhere Welt zu blicken. Dieselbe Richtung tritt hervor in den kleinen Pyramiden, Thürmchen, Strebepfeilern, Fialen und Wintpergen, die den Bau von Außen umgeben, sowie in dem hohen Gewölbe und Pfeilerwald im Innern. Die Säulen und Pfeiler bildete die Gothik schlank und leicht, und um ihre Leichtigkeit recht täuschend zu machen, bildet sie aus einer einzigen vier bis sechs kleine, die aneinanderliegen und miteinander in die Höhe laufen. Diese Säulen streben unaufhörlich höher, bis sie endlich in den Gewölben aufgehen und im eigentlichen Sinne des Worts sich verlieren; auch gibt es an ihnen kein Kapitäl und kein Karnies, denn dadurch würde dem Auge eine Zeit zum Verweilen gegeben und der aufstrebende Blick gehemmt; ebenso ist am Gewölbe nirgends ein Gesims wie in der antiken Bauart, denn auch die Gesimse würden dem Auge Ruhepunkte bieten. So strebt hier Alles mächtig aufwärts, und es ist gleichsam, als wolle der ganze riesige Bau von der Erde sich losreißen und zu dem Himmel sich erheben; wie die Kirche Christi in Wahrheit von der Erde zum Himmel sich erbaut, so stellt dieß die Gothik symbolisch im Gotteshause dar. Dieses mächtige Aufstreben der Formen zieht den Geist unwiderstehlich nach Oben, lenkt ihn von der Erde zum Himmel, mahnt ihn das Ziel seiner ewigen Bestimmung, an die höhere Heimath. Der gothische Dom ruft den Gläubigen, wie der Priester in der heiligen Messe, unaufhörlich ein ernstes „Sursum corda“ zu.

Die Vergeistigung des Gebäudes erreichte die Gothik ferner durch die Gliederung und Auflösung der gewaltigen Massen in einzelnen Formen; während z. B. im ägyptischen Tempel das Schwere und Massenhafte vorherrscht, ist es umgekehrt ein Gesetz des gothischen Styls, alles massive Mauerwerk zu verdrängen. Obgleich in den grandiosen Massen und kolossalen Dimensionen des

riesigen Baues eine wunderbare Kraft und Kühnheit sich offenbart, so ist doch der Eindruck des Schweren und Massenhaften bis zu den äußersten Grenzen der Möglichkeit vermieden; der ganze Bau ist in eine fast unübersehbare Menge kleiner und kleinster Theile zerlegt, und das noch übrige Schwere und Massenhafte ist entweder durchbrochen, oder es ist so verhüllt und mit Verzierung überdeckt, daß es gar nicht als schwere Masse erscheint. Besonders zeigt sich dieß an den Mauern und Seitenwänden; diese erscheinen durch die kolossalen Fenster schon an und für sich sehr schmal, überdieß sind ihre Flächen noch häufig durchbrochen und mit Ornamenten versehen, so daß das schwere Material fast gänzlich verschwindet. Auch sind sie verhältnißmäßig sehr dünn, und um die erforderliche Stütze für den schweren Bau zu ersetzen, sind von Außen die Strebepfeiler angebracht, die jedoch mit Thürmchen, Pyramiden, Figuren und künstlerischen Gebilden so überdeckt sind, daß sie eher zur Verzierung als zur Stütze bestimmt zu sein scheinen. In erstaunlichem Reichthum tritt uns diese Gliederung an den Thürmen und Portalen entgegen; diese gewaltigen Massen, aus denen die Thürme zusammengesetzt sind, hat die Kunst so zu sagen mit spielender Leichtigkeit in eine unzählige Menge kleiner Theile zerlegt, und es ist als ob sie wie aus einem Schooße mit innerer Triebkraft zur Höhe hinangestiegen, von des Meisters Hand aus in ein zierlich Geflechte verschlungen wären. Selbst den Pfeilern und Säulen wußte man diese Gliederung zu verleihen, so daß sie wie aus einem Bündel von Röhren zusammengesetzt scheinen. „Wie Springwasser steigen die Säulenschäfte neben einander gerade über sich zur Höhe auf und biegen dann rechts und links nach allen Seiten um, und indem sie mit andern, denen sie auf halbem Wege begegnen, zusammenfließen, bilden sie jene schönen Bogengänge, die das Allerheiligste umweben"[1]). Durch diese manchfaltige Gliederung und Auflösung der großen Massen in einzelne plastische Gebilde wird das Ganze nicht nur schlanker und aufstrebender, das todte Gestein wird auch durch den Reichthum an Details mehr belebt und vergeistiget.

Was bei dieser reichen Gliederung noch insbesondere unsere Bewunderung verdient, ist die vollständige Harmonie und Ueberein-

[1]) Görres, der Dom von Köln und Münster zu Straßburg.

stimmung aller, auch der kleinsten und feinsten Theile mit dem grossen Ganzen. Bei all der unermeßlichen Fülle an Formen, stehen doch die einzelnen Theile mit der Gesammtanlage in genauem organischem Zusammenhang; eine große Idee beherrscht den grandiosen Bau und spiegelt sich in seinen einzelnen Theilen ab. Um dieses Ebenmaß zu erreichen ist das große Werk mit mathematischer Genauigkeit angelegt und ausgeführt; das Ganze wie das Einzelne gründet sich auf geometrische Linien, Figuren und Verhältnisse; die Vertikallinien und das Dreieck als Symbol des Strebens zum Unendlichen sind allen einzelnen Formen und Fügungen zu Grunde gelegt. Auch liegt dem Ganzen gewöhnlich eine heilige Zahl zu Grunde, z. B. dem Dom zu Köln die Fünfzahl, weßhalb die Thürme im Verhältniß von Eins zu Fünf emporsteigen; für den Münster in Straßburg ist die Dreizahl gewählt, und es steigen die Thürme im Verhältniß von Eins zu Sieben in die Höhe. Dasselbe gilt von dem Verhältnisse der übrigen Bautheile zu einander; die Breite des Kreuzschiffes ist das Doppelte der Breite des Mittelschiffs, die Breite des Langhauses das Dreifache; ebenso ist die Höhe des Chors das Dreifache der Breite des Mittelschiffs, die Länge des Kreuzes das Fünffache, die Gesammtanlage des Baues das Neunfache; beträgt z. B. die Breite des Mittelschiffs 50 Fuß, so ist das Kreuzschiff 100 Fuß breit, das Langhaus 150 Fuß, die Höhe des Chors 150 Fuß; das Kreuzschiff ist 250 Fuß, der ganze Bau 450 Fuß lang[1]).

Ein Hauptverdienst der Gothik besteht darin, daß sie in ihren architektonischen und plastischen Formen eine reiche, tiefsinnige Symbolik entfaltet. Ueberall an den Hallen und Wänden, innern und äußern Pfeilern, an den Vorsprüngen und Vertiefungen, Fenstern und ihren Gesimsen, Thürmen und Portalen erblicken wir Ornamente, durchbrochene Arbeit, Statuen und Bilder, Figuren aus dem Pflanzen- und Thierreich und geometrische Gebilde. Während diese künstlerischen Formen einerseits das ästhetische Gefühl befriedigen, empfängt zugleich das fromme Gemüth Nahrung und Stärkung für die Andacht und Erbauung, denn diese Formen symbolisiren den katholischen Cultus und die Mysterien der christlichen Wahrheit. An der Außenseite muß besonders die Pflanzen- und

---

[1]) Vergl. Springer, die Baukunst des christlichen Mittelalters, S. 133.

Thierwelt der Symbolik dienen, namentlich treten uns die Pflanzenornamente in reichster Manchfaltigkeit entgegen, so zwar daß beinahe die ganze Außenseite des Baues in Laub- und Pflanzenwerk aufgeht; vornehmlich sind die Thürme und Pyramiden, Fialen und Wimperge reich mit Laubwerk ausgestattet, und selbst die Thurmpyramide endet in einer Blume, die ihren Kelch nach Oben öffnet. Es ist als ob die ganze äußere Natur herbeigekommen wäre, um an der Verherrlichung Gottes Theil zu nehmen, und das Gotteshaus wird zu einem Miniaturbild des großen Tempels der Natur, worin — um mit den Rabbinen zu reden — der Ewige täglich ein- und ausgeht [1]). Selbst die Thierwelt ist nicht ausgeschlossen, jedoch nur auf die Aussenseite des Gebäudes angewiesen; diese schreckhaften unheimlichen Thiergestalten: Drachen, Wölfe, Eidechsen, Schlangen u. dgl., die außen erscheinen, sind übrigens keineswegs ohne Bedeutung, sie repräsentiren das böse Prinzip und verkünden den Sieg des Christenthums über die Mächte der Hölle. Zugleich muß dieses schreckhafte Gethier zu untergeordneten Zwecken z. B. zur Ableitung des Wassers, zu Dachrinnen dienen, sowie ja auch das Böse zur Verherrlichung des Guten dienen muß. Görres sagt hierüber: „Phantastisch erfunden und zusammengesetzt und aus der Wirklichkeit entnommen, sollen sie die rohen wilden Naturkräfte bezeichnen, die aus dem Reiche des Heiligen gewiesen, doch in seinem Dienste, die Heloten des Hauses, zu den gröbsten Verrichtungen, dem Abführen des Wassers vom Dache sich bequemen oder sonst in den Winkeln hockend, zur bedeutsamen Belebung und Verzierung des Ganzen dienen" [2]). Eine noch reichere und bedeutsamere Symbolik entfaltet sich aber im Innern des gothischen Gotteshauses; wohin immer der Blick des Beschauers sich wendet gewahrt er bedeutungsvolle Formen und Symbole, die ihn über seine ewigen Angelegenheiten belehren. Hauptsächlich aber dient die Glasmalerei diesem Zwecke; alle Geheimnisse unseres Glaubens, die ganze heilige Geschichte vom Sündenfall bis zur Auferstehung und dem jüngsten Gerichte treten auch hier in einer Reihe von Gemälden entgegen. — So athmet am gothischen Dom Alles Geist und Leben und das ungeheure Gestein wird zur lebendigen Predigt, zu einem

---

[1]) Dr. Sepp, das Heidenthum in seiner Bedeutung für das Christenthum. I, 130.

[2]) Görres, der Dom von Köln und Münster in Straßburg.

christlichen Erbauungsbuche, worin Jeder, der Gebildete wie der Ungebildete, Belehrung und Erhebung schöpfen kann.

Was endlich den gothischen Dom im Innern noch besonders charakterisirt, ist das magische Helldunkel, das seine Räume erfüllt und dem Ganzen das Gepräge des Feierlichen und Mysteriösen verleihet, wie es dem katholischen Gotteshause angemessen ist, wo die Gottheit geheimnißvoll auf den Altären thront, und tiefe unergründliche Mysterien gefeiert werden. Der Eindruck des Geheimnißvollen wird schon durch die architektonischen Verhältnisse im Allgemeinen erzeugt, noch beträchtlich aber durch das Dämmerlicht der mit Malereien bedeckten Fenster erhöhet. Der Glanz und die Durchsichtigkeit der ins Glas geschmelzten Farben gibt nicht nur den bildlichen Darstellungen einen höheren Reiz, sondern wirkt auch durch die manchfaltige Brechung des Tageslichts und dessen glühende Reflexe an den Wänden und Pfeilern erhebend auf das Gemüth. Ueberdieß verleiht das geheimnißvolle Zwielicht, welches durch die bunten Glasfenster in die dämmernden Räume fällt, dem Heiligthum das Gepräge des Geheimnißvollen, Unbegreiflichen, so daß, wer in diese halberhellten Räume tritt, unwiderstehlich von heiligem Schauer, vom Gefühle der Nähe der Gottheit ergriffen wird. Schon das prachtvolle Portal bereitet diesen Eindruck vor und mahnt den Gläubigen, sich zu sammeln, bevor er in das Heiligthum eintritt. — Alles dieß zusammen läßt den gothischen Dom als ein verkörpertes Ideal des christlichen Gotteshauses, als ein versteinertes Charakterbild des Katholizismus erscheinen [1]).

---

[1]) Stimmen die katholischen Gotteshäuser schon im Allgemeinen nicht zu dem protestantischen Cultus, da Chor und Absis einen Hauptheil derselben bilden und organisch in die Konstruktion des Gebäudes verflochten sind, während der Protestantismus weder eine Opferstätte, noch überhaupt ein Sanctuarium kennt; so gilt dieß noch weit mehr von den gothischen Kirchen. Der gothische Dom mit seinen geheimnißvollen dämmernden Hallen, seinen plastischen, katholische Wahrheiten symbolisirenden Formen, seinem aufstrebenden, der Mystik entsprungenen und die himmlische Sehnsucht ausprägenden Charakter, bildet einen grellen Gegensatz zu dem protestantischen Cultus, der alles Bildliche und Symbolische verwirft.

§ 109.

Ursprung der Gothik; welchem Volke gebührt der Ruhm der Priorität in Anwendung gothischer Formen?

Die ersten Spuren der Gothik zeigen sich in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, zur Blüthe und Herrschaft gelangte sie in der zweiten Hälfte des dreizehnten. Zuerst aus konstruktiven Gründen im Gewölbebau angewandt, kam der Spitzbogen bald als neues Prinzip im ganzen Gebäude zur Geltung und beherrschte dasselbe in allen seinen Gliedern. Es wurde viel darüber gestritten, welchem Volke, dem französischen oder deutschen, der Ruhm gebührt, den gothischen Styl erfunden zu haben. Man wird der Wahrheit so ziemlich nahe kommen, wenn man unterscheidet zwischen ursprünglicher Anwendung des Spitzbogens und der weiteren Entwicklung und vollendeten Durchbildung der Gothik. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß der Spitzbogen zuerst in Frankreich und zwar an der Kappelle zu St. Denys, als deren Erbauer der Abt Süger genannt wird (1137), zur Anwendung kam. Daher erklärt auch Mertens Paris für den Ausgangspunkt der Gothik, und die gothische Baukunst für eine individuelle Creation des Abtes Süger von St. Denys[1]). Von Frankreich verbreitete sich der Spitzbogen zunächst nach England, wo wir ihn schon (vom Jahr 1174—1185) an der Kathedrale zu Canterbury erblicken, die von dem französischen Baumeister Wilhelm von Sens nach dem Muster der Kathedrale von Sens erbaut wurde. Ebenso verbreitete sich der Spitzbogen nach Deutschland, wo wir ihn zu Ausgang des zwölften und zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an mehreren romanischen Kirchen treffen, unter andern am Dom zu Bamberg (im Gewölbebau), am Dom zu Limburg, an der Ludgerikirche zu Münster (nachweislich aus dem zwölften Jahrhundert), an den Kirchen zu Andernach, Kunibert in Köln (dreizehntes Jahrhundert). An diesen spätromanischen Kirchen zeigt sich schon deutlich das Bestreben, das vertikale Element mehr hervortreten zu lassen — wenn anders diese gothi-

[1]) Vergl. die Wiener Bauzeitung 1842, und „die Baukunst des Mittelalters“ von Mertens, Berlin 1850, S. 53 und 101. Springer, die Architektur des Mittelalters, S. 128.

schen Formen schon in der romanischen Periode angebracht, und nicht etwa erst später während der Herrschaft der Gothik hinzugefügt wurden. Daß der Spitzbogenstyl dem deutschen Volke aus Frankreich zukam, erhellet insbesondere aus der Chronik der Kirche zu Wimpfen im Thal (erbaut im Jahr 1278), wo die neue Bauart ein „opus Francigenum“ genannt wird; „Richardus monasterium a R. P. Crudolfo constructum, prænimia vetustate ruinosum, ita ut jam in proximo ruinam minari putaretur, diruit accitoque peritissimo architecturæ latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciæ, opere Francigeno basilicam ex septis lapidibus construi jussit“ (Chronicon eccles. Wimpensis[1]). Für den französischen Ursprung der Gothik dürfte auch der Umstand sprechen, daß sich das älteste Beispiel gothischer Rosen an der Stephanskirche zu Beauvais findet.

Wenn aber auch die Gothik von Frankreich ausgieng, so gebührt doch dem deutschen Volke der Ruhm, den Spitzbogen als neues Prinzip über den romanischen Rundbogen erhoben, hieraus ein neues Bausystem konstruirt, und dieses System mit bewußter Consequenz durchgebildet und vollendet zu haben; denn deutsche Baumeister waren es, welche die Gothik nicht nur am würdigsten aufgefaßt, sondern auch am consequentesten und reinsten zur Anwendung gebracht haben. Dem Spitzbogenstyl wird daher mit Recht der Name „germanischer Styl“ beigelegt, wie denn auch die Spanier und Italiener (Raphael) ihn die deutsche Kunst „maniera tedesca“ nennen. Bekanntlich hat Vasari dem germanischen Styl zur Bezeichnung seines vermeintlichen Barbarismus im Gegensatz zur antiken Kunst den Namen „gothisch“ beigelegt. Ob indessen Vasari zuerst diese Bezeichnung gebraucht oder dieselbe bereits vorgefunden hat, ist schwer zu bestimmen.

§ 110.

Die berühmtesten gothischen Kirchen in Deutschland.

Die Blüthezeit des gothischen Styls fällt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. In Deutschland, wo sich die Gothik am voll-

[1]) Vergl. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, 1832. Springer, S. 127.

ständigsten entwickelte, wurden auch die meisten und großartigsten Werke dieses Styls errichtet. Das erhabenste, größte und vollkommenste Muster gothischen Styls — dem Plane nach — ist der Dom in Köln, von Konrad von Hochstaden im Jahr 1248, nach Andern vom Erzbischof Engelbert erst dreißig Jahre später gegründet, und nach einem Plane des berühmten Meisters Gerhard von Rile ausgeführt. Mit Recht wird dieser Dom als das größte Meisterwerk gothischer Baukunst gepriesen, denn wie nirgends sonst sieht man hier das Prinzip der Gothik mit der genialsten Consequenz bis zur Verkörperung des Ideals entwickelt. Leider ist der Wunderbau kaum halb zur Ausführung gekommen; der Chor wurde im Jahr 1322 vollendet und geweiht, am Langhaus und an den Seitenschiffen wurde noch im 15. Jahrhundert fortgebaut, der südliche Thurm erreichte seine gegenwärtige Höhe (beiläufig die Hälfte der projektirten) im Jahr 1437, der nördliche ward erst zu Ausgang des 15. Jahrhunderts begonnen und nachdem er kaum zwanzig Fuß emporgestiegen, ward die Bauthätigkeit geschlossen. Erst in neuester Zeit hat man den Bau wieder aufgenommen und ist eifrig mit der Vollendung des Ganzen beschäftigt; auch ist der Bau unter Meister Zwirners Leitung bereits so weit fortgeschritten, daß demnächst das Lang- und Querschiff unter Dach gebracht werden kann; der Ausbau der Thürme dürfte jedoch mindestens noch einen Zeitraum von zwanzig Jahren in Anspruch nehmen.

Mehr vollendet im Ganzen ist der Münster in Straßburg, nach dem Plane des Erwin von Steinbach erbaut; wir sehen an diesem Riesengebäude alle Stufen der germanischen Bauweise von ihrer Entwicklung und Blüthe bis zu ihrem Verfalle repräsentirt. Das Langhaus im Jahr 1275 vollendet, gleicht dem Münster in Freiburg, den es jedoch an consequenter Durchbildung des Styls übertrifft. Das Herrlichste am Straßburger Münster ist seine weltberühmte Facade mit dem großen Radfenster und dem vielfach durchbrochenen reichgegliederten Stabwerk, welches sich gleichsam wie ein freischwebender Steinkranz um die große Fensterrose legt (1277—1399). Der obere Theil des nördlichen Thurms gehört dem fünfzehnten Jahrhunderte an; Erwin leitete den Bau vom Jahr 1277 bis 1318. — Würdig reiht sich an dieses Meisterwerk der Münster in Freiburg im Breisgau — das in sich vollendetste Gottes-

haus rein gothischen Styls, so in Deutschland, Frankreich und England zu finden ist. Der Thurm, namentlich sein Helm ist der Stolz der gothischen Baukunst; keiner unter allen zur Ausführung gekommenen gothischen Prachtthürmen übertrifft diesen an Reichthum, Kühnheit und Adel der Formen. Das Langhaus und der untere Thurmbau stammen aus dem dreizehnten Jahrhundert, der durchbrochene Helm aus dem vierzehnten, der Chor aus dem fünfzehnten. Der Chor mit seinem Kapellenkranz und den aus schlanken Pfeilern emporragenden Netzgewölben vergegenärtigt uns die letzte Periode des germanischen Styls (im Jahr 1354 vollendet)[1].

Ein klassisches Muster frühgermanischen Styls ist die Elisabethenkirche in Marburg, die Begräbnißstätte der heiligen Elisabeth, Landgräfin von Thüringen. Der Schwager der heiligen Elisabeth, Bruder Konrad vom deutschen Orden, früher Landgraf, hat diese Kirche gegründet (1235); einige Monate nach ihrer Heiligsprechung legte er den Grundstein zu derselben. Im Jahr 1283 war die Kirche in ihren wesentlichen Theilen vollendet, aber erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wurden die Thürme fertig. Die Kirche sollte das Grab der heiligen Elisabeth einschließen und zugleich als Ordenskirche für die in Marburg ansäßigen Deutschordensbrüder dienen; der Orden blieb bis zum Jahr 1809 im Besitz dieser Kirche. Die Elisabethenkirche ist eine der ältesten im Spitzbogenstyl erbauten, und außer dem Freiburger Münster die einzige, die in diesem Style ganz vollendet worden; sie hat, wie alle gothischen Kirchen des Deutschordens, die Hallenform.

Das älteste Kirchengebäude gothischen Styls in Deutschland ist die Liebfrauenkirche in Trier (1227—1244); sie enthält ein gothisches Baugerüste auf romanischen Grundformen, der Grundriß zeigt das griechische Kreuz. Besonderes Interesse erregt die Katharinenkirche in Oppenheim (1262—1317), nicht allein weil der Hauptthurm sich über der Vierung erhebt — ein Beispiel, das nirgendswo anders vorkömmt, sondern auch deßhalb, weil das Maßwerk das erste Muster sogenannter Fischblasen enthält. Der

---

[1]) Das Netz- oder Sterngewölbe ist eine Neuerung der spätgothischen Bauweise, welches die früher dreieckigen Gewölbefelder noch mehr theilt und bricht, um die Lastung zu verringern.

Münster in Ulm, eine der räumlich größten Kirchen in Deutschland, ist spätgermanischen Styls, und kann sich mit den Domen am Rhein nicht messen (1377—1500). Der Thurm mit der prachtvollen Vorhalle ist unvollendet.

Noch verdienen genannt zu werden: die Kirche zu Wimpfen im Thal (1262—1278); das Spitzbogensystem erscheint hier noch unvollkommen. Die Lambertikirche in Münster, ein sehr zierliches Gebäude, wurde im Jahr 1335 in Bau genommen. Der Dom in Magdeburg mit imposanten Thürmen wurde im Jahr 1208 gegründet, der Chor im Jahr 1363 eingeweiht, das Uebrige erst im sechszehnten Jahrhundert vollendet. Der Dom in Regensburg (1271—1486), ausgezeichnet durch seine herrlichen Glasmalereien. Die Frauenkirche in Nürnberg mit reichausgestatteter Portalseite (1355—1361). Der Münster in Basel, im Jahr 1363 in gothischem Styl restaurirt. Auch gehört hieher der Stephansthurm in Wien (1359—1434), vielleicht der stärkste in Europa in rein gothischem Styl; er imponirt ebenso sehr durch seine gewaltigen Massen, wie durch den Reichthum und die sinnige Pracht seiner Pyramidenknospen und Thürmchen.

§ 111.

Die ansehnlichsten gothischen Kirchen außerhalb Deutschland. Urtheil von Görres.

Von Deutschland verbreitete sich die gothische Bauart fast durch ganz Europa, insbesondere nach Spanien, den Niederlanden und Italien; sie wurde aber hier nicht so rein und würdig aufgefaßt wie in Deutschland; am meisten durchgebildet außerhalb Deutschland erscheint der gothische Styl in Frankreich, wo er besonders unter Ludwig dem Heiligen blühte. Eine charakteristische Eigenthümlichkeit der spätgothischen Bauart in Frankreich ist der sogenannte Flamboyant-Styl, der an die Stelle des aus streng geometrischen Figuren gebildeten Maßwerks allerlei langgestreckte, züngelnde flammenartige Figuren setzte, woher auch der Name Flamboyant. — Nach England kam der gothische Styl von Frankreich, wie denn auch der erste gothische Bau von Bedeutung — die Kathedrale in Kanterbury — von einem französischen Baumeister ausgeführt wurde. Im

fünfzehnten Jahrhundert trat in England an die Stelle des Spitzbogens der sogenannte Tudorbogen; er ist niedrig, breitgedrückt, aus vier Mittelpunkten beschrieben, die Wölbung fächerartig. — Was die gothischen Kirchen in Spanien betrifft, so sind sie zumeist von deutschen Baumeistern ausgeführt. Die geringste Aufnahme fand der gothische Styl in Italien, und da wo er auftritt, erscheint er viel weniger durchgebildet wie in den Ländern diesseits der Alpen. Wenn auch die Gothik sich in Italien geltend zu machen wußte, so entsprach sie doch zu wenig den Anschauungen des Volkes, das die altrömischen und griechischen Muster vor Augen hatte und mit besonderer Vorliebe der Antike ergeben war. Der gothische Styl gewann daher nur in den Verzierungen Einfluß, die man aber nicht dem System gemäß aus der Konstruktion des Ganzen hervorwachsen ließ, sondern dem Gebäude nur als schönes Kleid anlegte, das es nach Belieben wieder ablegen konnte. Eine charakteristische Eigenthümlichkeit der gothischen Kirchen in Italien ist die Ausstattung der Façaden mit doppelfarbigem Marmor; ebenso sind die Thürme gewöhnlich durch Kuppeln ersetzt (Mailand). Die namhaftesten gothischen Kirchen in Italien sind: der Dom zu Vercelli, gegründet 1219; die Doppelkirche zu Assisi, 1218—30, von Meister Jakob erbaut; die Dome zu Florenz, Siena und Mailand. — Eine der schönsten Kirchen in gothisch italienischem Styl ist die Kirche Santa Maria di Fiori in Florenz, begonnen von Giotto nach einem Plane des Arnulph di Lapo (1798), und vollendet durch den genialen Brunnelleschi (geb. 1377, † 1444), der insbesondere den Plan zur großartigen achteckigen Kuppel entwarf und ausführte. Dieser Dom verdient nicht nur wegen des edeln harmonischen würdevollen Baues hohe Bewunderung, sondern insbesondere auch wegen des Reichthums an Bildern, Fresken, Glasmalereien, Sculpturen und Denkmälern berühmter Meister. Nicht minder schön ist die dortige Kirche St. Maria Novella, welche Michelangelo wegen ihres großen Reichthums an werthvollen Bildern und Sculpturen seine Braut zu nennen pflegte. Die ansehnlichsten gothischen Kirchen in Frankreich sind: die Kapelle zu St Denys von Abt Suger erbaut (1237), die Kathedrale zu Rheims, im Jahr 1232 gegründet, die zu Chartres 1260 vollendet; ferner die Thurmseite der Notredamekirche zu Paris (1227), und die Kathedrale zu Arles. Herr-

liche Meisterwerke gothischer Bauart besitzt England außer der Kathedrale von Canterbury an der Westminsterabtei in London (1247), und an dem Dom zu Salisbury (1220 gegründet). — Die berühmtesten gothischen Kirchen in Spanien sind: die zu Burgos, von Meister Johann von Köln im fünfzehnten Jahrhundert erbaut, die zu Toledo (1228), die zu Valencia und Barzellona, letztere von Johann Frank erbaut. Auch die Niederlande hat mehrere Kirchen in rein gothischem Styl aufzuweisen, unter andern die Gudulakirche in Brüssel (1226), die Kirche in den Dünen, die von 400 Mönchen in 50 Jahren vollendet wurde (1262).

Görres spricht sich über die gothischen Dome unter spezieller Bezugnahme auf den Kölner also aus: „So ist es um den Kölner Dom beschaffen, das bewunderungswürdige Erzeugniß einer der größten Geister, die je über die Erde wandelnd die leuchtende Spur ihres Daseins auf ihr zurück gelassen. Wie man zu den Höhen des Baues in einem mit Ehrfurcht gemischten Erstaunen blickt, so erweckt der Blick in die Tiefen dieses Genius ganz die gleichen Gefühle in der Seele. In dem Urheber eines solchen Werkes haben die seltensten Gaben in einem Maße, wie sie nur dem ausgezeichnetsten Sterblichen zu Theil werden, in voller Harmonie und einem Gleichgewichte sich vereinigen müssen, wie sie gleichfalls in dem vielfältig zerrissenen und verschobenen Leben nur in den sparsamsten Ausnahmen sich zu behaupten vermögen. Eine schaffende Einbildungskraft, fruchtbar wie die Natur, da, wo sie im fröhlichsten Spiele an der Hervorbringung der manchfaltigsten Formen sich ergötzt; ein geistiges Vermögen, das bis zum innersten Grund der Dinge dringt, und von dort aus in der Idee das weiteste Gedankenreich ohne sichtbare Anstrengung zu beherrschen die Kraft besitzt; eine Anschauung, die wie der Blitz das Verschlossenste durchdringt, und mit ihrem Lichte das Dunkelste zur Durchsichtigkeit erhellet; ein Verstand, der alle Verhältnisse mit klarem, lichtem Auge überschaut, und das Verworrenste sogleich in großen Massen zu fassen, und das Vielfältigste in der Macht des einfachsten Gesetzes zusammenzuhalten versteht; ein Sinn endlich, der aufs Reinste gestimmt, die zartesten Beziehungen zu empfinden und wiederzugeben weiß; das Alles hat in einem schönen Ebenmaße sich in ihm verbinden müssen, damit er den Gedanken eines solchen Werkes nur zu fassen vermochte. Sollte der Ent-

wurf aber durch sein Zuthun zur Ausführung gelangen, dann mußte allen diesen Eigenschaften auch noch der beharrlichste Wille, das ausgedehnteste technische Kunstgeschick, und eine Fülle praktischer Kenntnisse und Einsichten sich beifügen, die schon allein für sich die tüchtigste Persönlichkeit in Anspruch nehmen. Hätte nur einseitig eine große Phantasie in ihm gewaltet, sie möchte wohl, wie die jenes trefflichen Dichters, den Entwurf eines Graltempels aufgefaßt, aber wie dieser, gleich zum Voraus auf jede Möglichkeit einer Ausführung verzichtet haben. Hätte bloß ein scharfer, rechnender, analysirender, scholastischer Verstand in ihm geherrscht, er hätte wohl ein überaus künstlich und regelrecht gesetztes Werk herauspunktirt und calculirt; aber es wäre nichts als ein Kunststück, ein todtes, kaltes Machwerk herausgekommen, ein Compendium der Mechanik aus Stein gesetzt. Hätte wieder nur das schöne Kunsttalent allein ihm beigewohnt, wie wäre es für sich so ungeheurer Massen Herr geworden, die der Geist erst bändigen muß, ehe sie dem bildenden Sinne sich ergeben. So aber, wie er war und wie er sich gezogen zum Meister aller Meister, und sein Werk zum Canon aller Wissenschaft in seiner Kunst, durfte er kühn zum Kampfe, nicht mit dem Drachen, sondern zum schwereren mit dem Drachenfelsen nahen; und es konnte ihm nicht mißlingen, der Ungestalt dieß Wunder von Gestalt, Form, Ebenmaß und Bedeutung abzuringen."

Der gothische Dom[1]).

Ein Wald voll Säulen, schlank wie deutsche Eichen,
Strebt himmelan, es wölben sich die Kronen
Zu hohen Hallen; Pflanzen aller Zonen
Umranken rings den Bau, den wunderreichen.

Die fromme Thierwelt zieht hinein, zum Zeichen,
Sie diene gern den Heil'gen, die rings thronen,
Indeß hinausgebannet die Dämonen
Als Ungethüm in hartem Dienste keuchen.

Wo sich der dunkle Säulenhain dem Lichte
Erschließet, schaut in glüh'n'dem Farbenglanze
Entzückt das Auge himmlische Gesichte.

---

[1]) Aus M. v. Diepenbrock's geistl. Blumenstrauß.

Sagt: ist's ein Zaubergarten dieses Ganze?
Das Paradies ist's; ward's durch Schuld zu nichte
So weiß die Andacht, wie sie neu es pflanze.

Der Dom zu Köln.

Es ist ein Wald voll hoher Bäume,
Die Zweige sah ich fröhlich blüh'n,
Und aus den Wipfeln fromme Träume
Zum fernen Reich der Geister flieh'n.

So kühner Sinn und ernstes Streben,
Das aus den Steinen Blumen treibt,
Es ist der Väter Art und Leben,
Das immer auf der Erde bleibt.

Das wollen diese Säulen sagen,
Die himmelwärts die Blicke zieh'n,
Dazwischen, wie in grauen Tagen
Im Eichenhain, die Beter knie'n.

Wo das Geheimniß wird begangen
Im heil'gen stillen Dunkelklar,
Ist hoch ein Teppich aufgehangen,
Ein Zelt voll Bilder wunderbar.

Es ist kein eitles Licht der Sonnen,
Was durch die bunten Scheiben fällt,
Ist Wiederschein der ew'gen Wonnen,
Ist Strahl aus einer bessern Welt.

Doch seitwärts winkst du, süße Laube,
Nach der mein Sehnen ewig schaut,
Kapelle, wo der alte Glaube,
Die Lieb und Wehmuth, Hütten baut.

Hier dürfen keine Lieder klingen,
Ob auch die Brust von Liedern schwillt,
Nur schweigend, wo die Engel singen,
Grüß ich, Maria, hier dein Bild.

Max von Schenkendorf.

V.

Untergang der Gothik; Verfall der kirchlichen Architektur.

§ 112.

Der Styl der Renaissance.

Als der glaubenskräftige, weltverachtende, nach der ewigen Heimath sich sehnende Geist des Mittelalters, der die gothischen Dome schuf, zu entweichen begann, eilte auch die gothische Baukunst ihrem Untergange entgegen. Die eingetretene pekuniäre und geistige Armuth der abendländischen Völker ließ die bereits begonnenen Meisterwerke unvollendet, und keine neuen mehr hinzukommen. Dieser Verfall, der bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts vorbereitet wurde, trat im sechszehnten vollständig zu Tage. Drei scheinbar verschiedene, aber doch miteinander zusammenhängende Erscheinungen haben den Untergang der Gothik herbeigeführt; der Uebergang der Architektur an Laienbaumeister, das Wiedererwachen des antiken Geschmacks, endlich die Kirchentrennung. So lange die weltlichen Baumeister von den göttlichen Dingen tief bewegt waren, und mit gläubiger Gotteserkenntniß die wärmste Liebe verbanden, erhielt sich die Architektur auf der Höhe, zu welcher die geistlichen Baumeister sie emporgehoben. Als aber der tiefe belebende Geist, welcher den neuen Ideen des Christenthums die ihnen zukommenden Formen schuf, jenen Leuten vom Fach mehr und mehr abhanden kam und handwerksmäßige Nüchternheit an dessen Stelle trat, da ward allmählig das aus dem tiefen, gemessenen Sinne Entsprossene verdrängt, und man gefiel sich in willkürlichen Formen und Decorationen, die mit der Konstruktion des Ganzen in keinem organischen Zusammenhang standen. Hieraus erklärt es sich, warum die antiken Kunstanschauungen im fünfzehnten Jahrhundert wieder Eingang finden und so rasch den Sieg erlangen konnten. Der Sieg des Islam im morgenländischen Kaiserthum, der mit der Einnahme von Konstantinopel endete, führte dem Abendlande eine Menge griechischer Künstler und Gelehrte zu, durch welche der Sinn für das klassische Alterthum neue Anregung erhielt. Ein überschwänglicher Enthusiasmus für das Antike bemächtigte sich bald der Gelehrten und Künstler; insbesondere

drangen die antiken Traditionen in die Architektur ein und erschütterten hier die Herrschaft des gothischen Styls. Die Stürme der Reformation machten sodann der Gothik vollends ein Ende, und beschleunigten überhaupt die Verweltlichung der Architektur.

Im Kirchlichen wie im Weltlichen wandte sich jetzt die Architektur dem lange beseitigten und fast vergessenen antiken Baustyl zu. Zunächst geschah dieß in Italien — im Angesicht und dem unmittelbaren Einfluß der Kunstdenkmäler des klassischen Alterthums. Man nahm jedoch die antike Bauart nicht in ihrer ganzen Strenge und Einfachheit auf, ließ vielmehr einzelne Modifikationen eintreten, und milderte die Strenge des Antiken durch eine reiche, blühende Ornamentik. Insbesondere liebte man es, die Ornamente an den Säulen, Pfeilern, Fensterbogen, Thüren und Schlußsteinen hervortreten zu lassen. Zartes Blätter- und Blumenwerk schwingt sich um Pfeiler und Säulen, phantastische Arabesken ranken an Thüren und Fensterbogen hinan, Menschen und Thierköpfe blicken aus den Schlußsteinen, die Vorsprünge sind von Karyatiden getragen. Am meisten bildete sich diese Ornamentik in Frankreich aus. Den also modifizirten antiken Baustyl nannte man die „Renaissance" (Wiedergeburt der alten Kunst) oder den italienischen, auch toskanischen Styl; er unterscheidet sich somit von der streng antiken Bauart nur darin, daß er zu den antiken Formen eine blühende, phantastische Ornamentik hinzufügt.

Alle Haupteigenthümlichkeiten und Grundformen der altrömischen Bauart sind wieder in der Renaissance aufgenommen; das Aufstrebende der Formen, die Richtung nach Oben, welche den gothischen Bau charakterisirt, ist hier völlig beseitigt; statt derselben erscheint die horizontale Linie und Fläche — die Form des irdischen Raumes; an die Stelle des kühn emporstrebenden Pfeilerwaldes treten jetzt wieder dorische, jonische und korinthische Säulen, an die Stelle des Spitzbogens der Halbkreisbogen; und während sich in der Gothik die Architektur der Plastik näherte, treten uns hier wieder unbelebte Flächen und Wände entgegen. Die Blüthezeit der Renaissance fällt in das sechszehnte Jahrhundert; die berühmtesten Meister in diesem Styl sind: Michelangelo, Bramante, Palladio, Wreen, früher schon Brunnelleschi (1377—1444). Diese genialen Meister haben indessen die Antike keineswegs sklavisch nachgeahmt, sondern

unter Zugrundelegung antiker Elemente ein eigenthümliches, dem christlichen Geiste mehr angemessenes Ganze construirt.

Zu den berühmtesten Meisterwerken im Styl der Renaissance gehört (wenigstens theilweise) die neue St. Peterskirche in Rom, unter Paul V. im Jahre 1605 vollendet. Die alte St. Peterskirche hatte im Laufe der Zeit bereits mancherlei Veränderungen in einzelnen Nebentheilen erlitten; als sie sodann baufällig geworden, ordnete Papst Julius II. einen Neubau an, wobei von der alten Kirche nichts als die Krypta belassen wurde. Der Bau ward vom berühmten Architekten Bramante begonnen und von Michelangelo in seinen Haupttheilen vollendet; die Ausführung des Ganzen nahm 150 Jahre in Anspruch. Auf Bramante, der den ursprünglichen Plan entwarf, folgten als Leiter des Baues nacheinander Raphael, Gallo, Peruzzi, Michelangelo, Maderno. Unter den erstgenannten Meistern rückte das Werk nur langsam vorwärts, jeder wich von dem Plane seines Vorgängers ab; erst unter Michelangelo nahm es einen raschen Fortgang. Dieser geniale Meister, der auch in der Malerei so Großes geschaffen, nahm sich des Werks mit aller Energie und Begeisterung an, indem er hierin eine Verherrlichung der katholischen Kirche erblickte. Michelangelo ist daher als der eigentliche Schöpfer dieses Wunderbaues zu betrachten, namentlich ist die mächtige Kuppel ganz allein sein Werk. Bramante wollte dem Bau die Form eines lateinischen Kreuzes geben, Michelangelo wählte aber das griechische Kreuz. Durch Maderno, der auf Michelangelo folgte, wurde der Bau noch beträchtlich erweitert, indem er drei Bogen und drei Kapellen hinzufügte. Hiedurch erhielt der Bau eine solche Ausdehnung, daß er gegen 50,000 Menschen fassen kann. So ungeheure Dimensionen waren für diese Kirche, die die gesammte Christenheit symbolisirt, ein materielles Bedürfniß, insbesondere in der Charwoche, wo so viele Pilger aus allen Theilen der Welt dort zusammen strömen. Die Länge der Kirche beträgt 570 Fuß, das Querschiff 424, die Breite des mittleren Schiffs 80 Fuß. Der riesigen Größe des Ganzen entsprechen die einzelnen Theile im Innern; wegen der vollkommenen Harmonie aller Theile hat man jedoch für ihre richtige Beurtheilung kaum einen Maßstab, erst bei näherer Untersuchung und Vergleichung erhält man die wahre Größe. So z. B. erscheinen die Engel an den Weihbecken, wenn

man durch das Mittelchor eintritt, als Kinder von drei Jahren, und doch messen sie sechs Fuß; und daß der Hochaltar höher ist als das Berliner Schloß, begreift man erst dann, wenn ein Mensch am Sokel der Säulen steht, die den Baldachin tragen. — Alle bildenden und zeichnenden Künste, die berühmtesten Meister haben sich zur Verherrlichung dieses hehren Gebäudes vereinigt; die Gewölbe der Kuppeln strahlen von Gold, Mosaiken und Malereien. Im Mittelschiff erblickt man die eherne Statue des heiligen Petrus, auf einem Marmorthrone sitzend; die Statue ist von so reinem klassischem Styl, daß man sie für eine alte Jupiterstatue im kapitolinischen Tempel halten könnte. Rechts und links befinden sich prachtvolle Kapellen, so geräumig und reich an werthvollen Kunstgegenständen, daß jede für sich eine eigene Kirche bilden könnte. In den vier Pfeilern, welche die große Kuppel tragen, sind verschiedene Sanctuarien angebracht, worin unter andern Reliquien das Schweißtuch der Veronika und die heil. Lanze aufbewahrt ist. — St. Peter in Rom ist ein eigentlicher Welttempel, ein Tempel der Christenheit.

Noch gehört hieher die Paulskirche in London, von Wreen erbaut, in freier Nachahmung von St. Peter.

§ 113.

Der Jesuitenstyl (Reaktion gegen das Rokkoko).

Obgleich der Renaissancestyl dem Charakter des christlichen Gotteshauses weniger entspricht wie der romanische und gothische, so konnte man ihn doch noch gelten lassen, so lange er die ihm eigenthümliche Würde und Einfachheit bewahrte. Leider aber artete er bald in Frankreich und Deutschland in Unnatur und Verzerrung aus. Dieser Ungeschmack trat hauptsächlich unter Ludwig XIV. zu Tage — dem Zeitalter des Rokkoko und Zopfwesens, das sich durch widerlichen Schwulst, durch plumpe Ueberladung mit Zierrathen auszeichnet. Während im Renaissancestyl die Ornamente bis jetzt noch eine untergeordnete Stelle einnahmen und nur verschönernd den Hauptformen sich anschmiegten, wurden sie jetzt zur Hauptsache; überdieß nahmen sie ganz widernatürliche, abenteuerliche, geschmacklose Formen an. Das Wulstige, Geschweifte, Bauchige wird nun vorherrschend, nirgends bleibt das Einfache, Natürliche; Alles wird

auf's Unsinnigste hin und her gebogen und verzerrt. Die Gebäude, profane wie kirchliche, werden mit einer solchen Masse von Schnörkeln, Wülsten, Curven und bauchigen Figuren überdeckt, daß die Grundformen fast ganz verschwinden und am ganzen Bau oft nichts als ein buntes Conglomerat plumper, widerlicher Verzierungen bemerkbar wird. Das Schlimmste war noch, daß man die vermeintliche Eleganz selbst den in würdigem Styl erbauten gothischen und romanischen Kirchen aufdrängte, und manche derselben entweder durch barocke, geschmacklose Anbauten oder durch Uebertünchung der Wände verunstaltete. Mußte dieser Schwulst schon an weltlichen Gebäuden widerlich erscheinen, so vertrug er sich noch weniger mit dem Ernst und der Würde des Gotteshauses. Es war daher nöthig, diesen Ausschweifungen ein Ziel zu setzen und die Rückkehr zum Edlen, Ernsten und Würdigen anzubahnen.

Dieß geschah durch den sogenannten Jesuitenstyl; den Jesuiten gebührt das Verdienst, eine heilsame Reaktion gegen den eingerissenen Ungeschmack eingeleitet und die Ausgeburten des Rokkoko aus den Kirchen — wenigstens denen ihres Ordens — verbannt zu haben. Obgleich sich im Jesuitenstyl kein neuer, schöpferischer Gedanke, keine eigenthümliche Richtung ausprägt, derselbe vielmehr den Charakter der Renaissance im Allgemeinen beibehielt, so hat er doch diesen Styl von der Unnatur und Verzerrung befreit und dem Gotteshause wieder die ihm geziemende Würde und Einfachheit zurückgegeben. Ein würdiges Muster dieser Bauart ist die Jesuitenkirche in Mannheim; die Jesuitenkirche zu Koblenz enthält theilweise gothische Formen.

In der neuern Zeit hat sich die kirchliche Architektur wieder mit Entschiedenheit der Gothik zugewendet; ein wesentliches Verdienst hierin erwarben sich die Brüder Melchior und Sulpice Boisserée; letzterer namentlich durch sein herrliches Kupferwerk über dem Kölner Dom, wodurch er zunächst den Gedanken an die Vollendung dieses erhabensten aller Bauwerke anregte. Eine gelungene Nachbildung gothischen Styls enthält die Aukirche in München und die Apollinariskirche bei Remagen.



Die höchsten Kirchthürme in Deutschland.

Der Thurm am Münster in Straßburg, projektirt auf 596′,	452′ rhn.
Thurm der Martinskirche zu Landshut . . .	448′ „
Stephansthurm in Wien	438′ „
Hauptthurm des Doms in Mainz	390′ „
Thurm des Münsters in Freiburg	385′ „
Domthurm zu Magdeburg.	329′ „
Ansgarikirche in Bremen	324′ „
Thurm des Ulmer Münsters, projektirt auf 475′,. .	307′ „
Thurm des Kölner Doms, projektirt auf . . .	520′ „
Elisabethenkirche zu Breslau	335′ „
Thürme am Dom zu Speyer	248′ „



Die christliche Malerei.

Solet pictura tacens in pariete loqui et maxime prodesse.
Gregor v. Nissa, in orat. de Theod.

Picturæ librorum instar sunt.
Paulin v. Nola, ep. 32. p. 205.

---

§ 114.

Bedeutung der christlichen Malerei.

Mit der Architektur stehen die übrigen Zweige der christlichen Kunst, die Malerei und Sculptur, in genauem innerem Zusammenhang; daher hat auch die Architektur von je diese beiden Schwesterkünste zur Verherrlichung ihrer Werke herbeigezogen; die altchristliche und romanische Architektur hauptsächlich die Malerei; die gothische hingegen vorzugsweise die Sculptur. Die wesentlichsten Dienste empfängt die Architektur von der Malerei und manche ihrer Werke erhalten erst durch das entsprechende Mitwirken dieser Schwesterkunst ihre höchste Vollendung. Ueberdieß ist die christliche Malerei eines der wirksamsten Hilfsmittel zur religiösen Belehrung und Erhebung; nicht nur daß sie den Sinn für das himmlisch Schöne belebt und schon in diesem Betrachte veredelnd wirkt, kann sie auch vortheilhaft als Trägerin der übersinnlichen christlichen Ideen benutzt werden, indem sie uns den Inhalt der Glaubens- und Sittenwahrheiten veranschaulicht und dieselben unserm Geiste oft tiefer einprägt, als es des Predigers Wort zu thun vermag. Die Werke der christlichen Malerei besitzen in der That einen eigenen Zauber, die Seele dem Irdischen zu entrücken und unserm geistigen Auge ein Abbild jener Seligkeit vorzuführen, „die noch kein Auge gesehen, kein Ohr gehört, in keines Menschen Herz gedrungen.“ Unsere Kirche konnte aber das Anerbieten der bildenden Kunst, sich in ihren Dienst zu begeben, um so weniger zurückweisen, als im Wesen des Christenthums ein gehaltreicher Keim zur Malerei enthalten ist, der nur einer zweckmäßigen Behandlung bedurfte, um die herrlichsten Knospen und Blüthen zu treiben. Das Christenthum hat nicht nur einen durchaus bilderreichen Charakter, sondern beruht auch auf einer Reihe

geschichtlicher Thatsachen, und die Lebensgeschichte unsers göttlichen Erlösers ist so reich an rührenden und erhebenden Handlungen, daß die Kunst sich bald versucht fühlen mußte, die merkwürdigsten Züge derselben in Gemälden zu versinnlichen.

Die hohe Bedeutung der Malerei für die christliche Belehrung und Erhebung wurde schon in den ältesten Zeiten erkannt; so z. B. sagt Gregor von Nissa in seiner Gedächtnißrede auf den Martyrer Theodorus: „Solet pictura tacens in pariete loqui et maxime prodesse“ (die Malerei pflegt schweigend an der Wand zu reden und in hohem Grade zu nützen)[1]. Und der heilige Paulinus von Nola vergleicht die Gemälde mit lehrreichen Büchern: „quod picturæ librorum instar sint“[2]. In demselben Sinne spricht sich Asterius, Bischof von Amasia, aus, indem er mit Wohlgefallen bei einem Gemälde verweilt, welches die Leidensgeschichte der heiligen Euphemia darstellte und dem Maler das Lob der Frömmigkeit spendet, weil er durch seine Kunst, wie der Redner jährlich am Feste der Heiligen durch sein Wort, die Geschichte derselben anschaulich zu machen gesucht[3]. Aehnliches bemerkt der heilige Gregor d. Gr.: „Quod legentibus Scriptura, hoc idiotis præstat pictura credentibus, quia in ispa etiam ignorantes vident, quid sequi debeant: in ipsa legunt, qui literas nesciunt. Unde et præcipue gentibus pro lectione pictura est“[4]. Dieß wurde auch vom Kirchenrath zu Trient ausgesprochen, indem er die Bischöfe ermahnt: „sie sollen lehren, daß durch die in Gemälden und andern Bildwerken dargestellten Geschichten der Mysterien unserer Erlösung das Volk in den stets wiederum ins Gedächtniß zurückzurufenden Artikeln unsers Glaubens unterrichtet und befestigt wird; ferner, daß die heiligen Bilder einen grossen Nutzen haben, nicht nur weil das Volk dadurch an die von Christo ihm verliehenen Gaben und Wohlthaten erinnert wird, sondern weil durch sie die von Gott durch die Heiligen bewirkten Wunder und heilsamen Vorbilder den Gläubigen vor Augen gestellt werden .... Doceant episcopi, per historias mysteriorum nostræ redemptionis picturis vel aliis simititudinibus expressas erudiri et

[1]) Gregor Niss. in oratione de Theodor.
[2]) Paulini ep. XXXII. p. 205.
[3]) Oppid. ad Combes. fol. 207.
[4]) Gregor M. ep. XI, 13.

confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis: tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum, quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quæ ad Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur, ut pro eis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum et diligendum Deum et ad pietatem colendam.“ (Sess. XXV, de invocat., venerat. reliqu. et sacr. imag.)

§ 115.

Die Malerei bei den Griechen und Römern.

Zu hoher Blüthe und Schätzung gelangte die Malerei im alten Griechenland; jedoch lassen sich die Leistungen der Griechen in der Malerei nicht sowohl aus den wenigen, zum Theil unvollkommenen, zum Theil schlecht erhaltenen Ueberresten dieser Kunst erkennen, als vielmehr aus den Werken der mit ihr verwandten, gleichfalls auf Zeichnung beruhenden Sculptur, sowie aus den einstimmigen Lobpreisungen griechischer Schriftsteller. Obgleich man nun kein zuverlässiges Urtheil über die griechische Malerei fällen kann, da keines der gepriesenen Meisterwerke, sondern nur Gemälde auf Vasen zu uns gekommen sind, so ist doch höchst wahrscheinlich, daß die griechische Malerei auch in ihrer Blüthezeit der Sculptur weit nachstand. Die griechischen Maler scheinen ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Farbengebung gerichtet zu haben; denn hierauf beziehen sich vornehmlich die Lobpreisungen der Autoren. Anfänglich gebrauchte man nur eine Farbe (die rothe), weßhalb auch die Gemälde μονοχρώματα hießen. Der Gebrauch mehrerer Farben soll zuerst von Bularchus, der 730 Jahre vor Christo lebte, eingeführt worden sein. Die folgenden Maler gebrauchten, wie Plinius berichtet (35,7.), vier Farben: weiß, gelb, roth und schwarz (melinum, Atticum sinopis Pontica und atramentum). Die Oelfarben scheinen den Griechen gar nicht bekannt gewesen zu sein, sie gebrauchten nur die Wasserfarben. Gewöhnlich malte man auf Holz, woher die Benennung „tabulæ“, wohl auch auf Kalk, trockenem und feuchtem (Fresco), seltener auf Leinwand.

Eine in Griechenland besonders einheimische Kunst war die enkaustische Malerei, die wir aber nur aus einer sehr mangelhaften Beschreibung von Plinius kennen, der drei Arten derselben angibt; die erste bestand wahrscheinlich in Vermischung des Wachses mit den Farben und in Auftragung desselben mit Hilfe des Feuers und gewisser Werkzeuge, die man „cauteria“ nannte; die andere wurde auf Elfenbein gebraucht und hieß κέστροσις, weil man mit spitzigen Griffeln κέστρον in das Elfenbein die Umrisse eingrub und hernach die Farben auftrug; die dritte Art bestand, wie es scheint, darin, daß man zerschmolzenes Wachs mit dem Pinsel auftrug. — Es gab in Griechenland mehrere berühmte Malerschulen: zu Sicyon, Korinth, Rhodus und Athen; als die vornehmste Pflanzschule ward Sicyon angesehen. Die blühendste Epoche der griechischen Malerei fällt in die Zeit Alexanders d. Gr., wo die ausgezeichnetsten Meister lebten: Zeuxis, Timanthes, Eupompus, Parrhasius, Apelles Protogenes, Pamphilus und Polygnotus. So viel man aus den noch vorhandenen Ueberresten beurtheilen kann, hatte die antike Malerei einen mehr plastischen Charakter und beschränkte sich hauptsächlich auf Darstellung einzelner Gestalten, wobei man die Personen im Profil erscheinen ließ. Bei den Wandgemälden stellte man die einzelnen Gestalten in angemessener Einfassung dar und verband sie durch Linien und Arabesken zu einem Ganzen.

In Italien wurde die Malerei schon frühzeitig von den Etruskern geübt; und zwar hat man diese als eine einheimische, nationale, nicht von den Aegyptern oder Griechen entlehnte zu betrachten. Was die Aehnlichkeit der etruskischen Malerei mit der griechischen betrifft, so berechtiget diese noch keineswegs dazu, den Nationalursprung der ersteren zu bestreiten, sondern nur zur Vermuthung, daß bei der spätern Berührung der Etrusker mit den Griechen die Werke der griechischen Kunst nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der etruskischen geblieben sind. Auch im alten Rom fand die Malerei eine reiche Pflege; doch kann man den Römern hierin kein Originalverdienst zuerkennen, da ihre bessern Werke entweder nach griechischen Mustern gebildet sind oder von griechischen Künstlern herrühren, deren sehr viele unter den Kaisern zu Rom lebten. Doch nennt Plinius auch mehrere einheimische Künstler von Bedeutung: den Pakuvius, Fabius, Turpilius und Q. Pedius.

Ueber die römische Malerei geben die Ausgrabungen in Pompeji den besten Aufschluß; hieraus erkennen wir zunächst, daß bei den Römern besonders die Wandmalerei sehr beliebt war; denn kein Haus, kein Gemach, kein Zimmer wird hier gefunden, worin nicht die Wände mit Malereien bedeckt sind; zugleich läßt dieser Umstand auf eine große Verbreitung des Kunstsinnes unter den Römern schliessen. Für die Leistungsfähigkeit der altrömischen Malerei können zwar diese Gemälde keinen Maßstab geben, da Pompeji eine unbedeutende Provinzialstadt war, wo sich schwerlich die ausgezeichnetsten Künstler aufhielten. Wenn sich aber selbst in den Privatwohnungen eines so unbedeutenden Ortes Werke von anerkanntem Kunstwerth vorfinden, so muß doch wohl die römische Malerei einen hohen Grad der Blüthe erreicht haben. Der Inhalt der pompejanischen Bilder ist zumeist mythologischer Natur; namentlich haben die größern und figuren-reichern Compositionen beinahe ausschließlich die Götter- und Heldengeschichte zum Gegenstande; es fehlt indessen auch nicht an Genrebildern, Thierstücken, Stillleben. Von ernsten und erhabenen Gegenständen findet sich aber keine Spur; man befaßte sich nur mit dem Anmuthigen, Leichten und Gefälligen; das Leben ist in einer vorherrschend sinnlichen Richtung dargestellt. Was den Kunstwerth dieser Malereien betrifft, so stehen sie im Allgemeinen in Rücksicht auf Composition und Erfindung höher als hinsichtlich der Technik, die Ausführung ist bei den meisten schwächer als der Gedanke. Das Anziehendste und ohne Zweifel das Beste der pompejanischen Bilder ist eine Zeichnung, roth auf weißem Marmor, eine Gruppe mythologischer Frauen darstellend, die mit Würfeln spielen. Die Grazie der Stellung, die Schönheit der Formen, die Anmuth der Costümirung, kurz die ganze Erscheinung dieser lieblichen Gestalten ist wundervoll. Ungeachtet der antiken Ruhe, welche in den Gesichtern herrscht, sind dieselben voll Individualität und Ausdruck. Unter den vorgefundenen musivischen Gemälden ist die sogenannte „Alexanderschlacht" das bedeutendste; es stellt nur eine Episode der Schlacht, nämlich den Tod des persischen Feldherrn durch die Lanze Alexanders vor Augen, und bildete den Fußboden eines der größern Häuser in Pompeji. Obgleich das Werk sehr verstümmelt ist, so reicht doch das Wenige hin, um die lebhafteste Bewunderung zu rechtfertigen; keines der noch vorhandenen Mosaikbilder kann seiner Composition und

Ausführung nach mit der Alexanderschlacht verglichen werden; hier ist Alles Leben und Handlung, nichts Steifes, kein müheseliges Ringen der Kunst mit dem spröden Stoff; die bunten Steine haben unter der Hand des Künstlers die ganze Geschmeidigkeit der flüssigen Farbe angenommen, und die Zeichnung könnte nicht freier sein, wenn sie mit der Kohle auf die Wand geworfen wäre [1]). Außer den pompejanischen Malereien sind besonders die Ueberreste alter Gemälde an den Wänden des Palastes und in den Bädern des Kaisers Titus merkwürdig; ebenso die antiken Malereien in den Palästen Farnese, Massimi, Barberini zu Rom. Unter den noch übrigen musivischen Werken ist das Mosaik, „die Tauben des Kapitols" genannt, das bedeutendste. Es stellt vier Tauben am Rande einer Wasserschale dar; es wurde zu Tivoli gefunden und befindet sich jetzt im Kapitol. Das größte aber ist das sogenannte Pränestinische Mosaik, ein ehemaliger Fußboden des Fortunentempels zu Präneste [2]).

§ 116.

Unterschied der christlichen Malerei von der antiken.

Die christliche Malerei schloß sich, was die technische Seite betrifft, an die antike an; obgleich sie aber an die römisch-griechische Kunst anknüpfte, nahm sie doch nicht nur eine von dieser durchaus verschiedene Richtung, sondern gelangte auch zu einer weit höhern Stufe der Entwicklung. Schon in ihrem Endzweck gehen beide diametral auseinander; der griechischen und römischen Bildnerei war es zunächst nur um den Kunstgenuß, um Verfeinerung des Schönheitssinnes, Ergötzung der Sinne, um irdische Verklärung zu thun. Die christliche hingegen will an der Bildung und Heiligung des innern Menschen, an der Andacht und Erbauung Theil nehmen, sie

---

1) Vergl. § 123.

2) Das Werthvollste, was an Wandgemälden und Mosaikbildern aus den verschütteten Städten, namentlich in Pompeji ausgegraben wurde, wanderte mit wenigen Ausnahmen nach Neapel in das Bourbonische Museum. Es hat sich aber inzwischen die Wirkung der Luft in den verbleichenden Farben bereits merklich gemacht; manches, was im Augenblick der Ausgrabung noch in frischem Farbenglanz glänzte, ist heute verblaßt bis zur Unkenntlichkeit.

will den Funken heiliger Gefühle anfachen, den Geist himmelwärts lenken. Eben so verschieden sind beide rücksichtlich ihres Ideals. Das Ideal der antiken Bildnerei war, nach Heyne's und Herder's Auffassung, die reine menschliche Gestalt von allem Thierischen gesondert, ihre eigenen Vollkommenheiten ausdrükkend in allen Charakteren und Gliedern[1]). Dieses Ideal schöner vollendeter Menschengestalt findet sich am treuesten in den Bildwerken des Apelles[2]), Zeuxis, Parrhasius u. A. ausgeprägt, die hiezu ihre Ideen, Formen und Charaktere ohne Zweifel aus Homer schöpften. Was diese Meisterwerke hauptsächlich charakterisirt, ist: der Körperreiz, die sinnliche Schönheit, das Bezaubernde, das aus der ganzen Gestalt zu uns spricht; ferner der in die menschliche Gestaltung gegossene Zusammenklang der Glieder, das Gleichgewicht in allen Theilen, die Harmonie in Größe, Stellung, Haltung und Anstand; überhaupt die Vollkommenheit der Menschengestalt in den mannigfaltigsten Formen und Charakteren, vom Kinde bis zum Greise, von der Jungfrau bis zur Matrone.

Anders die christliche Malerei. Das Ideal der christlichen Kunst ist das himmlisch Schöne, die sittliche Vollkommenheit, wie sie in Christus und seinen Heiligen sich abspiegelt. Die Körperschönheit, die Vollkommenheit der Menschengestalt nimmt daher hier einen secundären Rang ein; denn nicht in körperlicher Vollendung, nicht in reizenden Formen liegt die Hoheit christlicher Helden; ihr ganzes Wirken bestand im höheren Geistesleben; und dieses Leben des Geistes spiegelte sich auch in ihrer leiblichen Hülle ab — im Antlitz, Blick, in den Gebehrden und der Haltung des Körpers. Die Aufgabe der christlichen Bildnerei ist sonach: Das Innere, das Geistige im Aeußern erscheinen zu lassen und ihre Gestalten nach den überlieferten Vorbildern in der Person Christi, der Apostel und der Heiligen darzustellen, uns überhaupt die christliche Vollkommenheit in ihren erhabensten Lichtpunkten lebendig vor die Seele zu führen.[3]) Deßhalb weicht

---

[1]) Heyne, de auctoribus formarum, quibus Dii in priscæ artis opp. effícti sunt. Götting. Vol. VIII, p. 16. Herder, über den Ursprung der Ideale der bildenden Kunst.

[2]) Ein Gemälde der Ephesischen Diana von Apelles wurde um 24,000 fl. verkauft.

[3]) Vergl. „Katholik", 1853, IX. Heft, Mai erste Hälfte.

die christliche Malerei auch in der Auffassung und Behandlung des Aeußern und Körperlichen entschieden von der antiken ab; nicht nur, daß sie das Nakte vermied und Anfangs sogar Christum am Kreuze bekleidete, läßt sie in der ganzen äußern Haltung, Ausschmückung und Gewandung Ernst, Einfachheit und Würde hervortreten.

Was endlich noch die Gebilde der griechischen Malerei charakterisirt, ist die irdische heitere Ruhe, der weltliche Friede, der auch in der äußern Gliederung einen entsprechenden Ausdruck fand und sich vom Haupte herab in Brust und Hände, überhaupt in alle Glieder und die ganze Haltung des Körpers ergoß. Dieß stimmte wohl zu der Anschauungsweise der Hellenen, die das menschliche Dasein in der Erdenwelt abgegränzt sahen und im heitern Sinnengenusse ihre höchste Befriedigung fanden. Diese irdische, weltliche Ruhe (oder wie man zu sagen beliebt, die klassische Ruhe) konnte der christlichen Malerei nicht genügen; sie hatte vor Allem das Streben nach dem Uebersinnlichen, die Befreiung von den Banden des Irdischen, die Sehnsucht nach der ewigen Heimath zur Anschauung zu bringen. Dem weltlichen, irdischen, vergänglichen Getriebe entrückt, stehen ihre Gestalten in gemessener, himmlischer, in sich gekehrter Würde da — abspiegelnd den Frieden und die Ruhe der Ewigkeit. Fassen wir dieß zusammen, so ergeben sich von selbst die Anforderungen, die man an ein christliches Bildwerk zu stellen berechtigt ist. Der heiligen Malerei geziemt es nicht, ihren höchsten Zauber in gefälligen Formen und reizendem Colorit, in anatomisch richtiger Zeichnung, in sinnreicher Erfindung, schöner Gruppirung, glücklicher Vertheilung von Licht und Schatten u. dgl. zu suchen. Allerdings darf dieß einem christlichen Bildwerk nicht fehlen; aber die Aufgabe und Bedeutung der heiligen Kunst ist hiemit noch lange nicht erschöpft. Die christliche Malerei muß weit mehr auf Erfassung des höhern Geisteslebens, der erhabenen sittlichen Größe, des innerlichen Friedens, des beschaulichen Ernstes, als auf das Formelle, Schöne und Gefällige gerichtet sein; sie muß überhaupt nach einem idealen geistigen Ausdruck ringen, nach treuer lebendiger Darstellung des Lebens und Charakters der erhabenen Gestalten, die sie als belehrende, rührende und erbauende Vorbilder zu schildern sich vornimmt. Obgleich daher dem christlichen Maler die Meisterschaft in der Technik so unentbehrlich ist, wie dem Dichter die Sprachfertig-

keit, so bedarf er doch außer dieser Fertigkeit noch eines lautern, gläubigen Sinnes, frommer Begeisterung, inniger Liebe zu Christus und seiner heiligen Kirche.

§ 117.

Verhältniß des Judenthums und Muhamedanismus zur Malerei. Die Arabesken.

Im Judenthum kam weder die Malerei, noch die Sculptur zu sonderlicher Entwicklung. Das mosaische Gesetz verbietet bekanntlich in gewissem Betrachte jedes Abbild und äußere Symbol der Gottheit: „Du sollst dir kein Bildniß machen, noch irgend ein Gleichniß, weder dessen, das oben im Himmel, noch dessen, das unten auf Erden, oder dessen, das im Wasser unter der Erde ist" 2 Mos. 20, 4. Weiter heißt es: „Ihr sollt euch keine Götzen machen, noch Bilder, und sollt euch keine Säulen aufrichten und keine Maalsteine setzen in euerm Lande, daß ihr davor anbetet" 3 Mos. 26, 1. Deßgleichen verbot Jehova, beim Gebete sein Angesicht gegen die Sonne zu wenden, sowie auch die Priester beim Gebete in der Stiftshütte von der Sonne sich abwenden sollten; „daß du auch nicht deine Augen aufhebest gen Himmel und sehest die Sonne und den Mond und die Sterne, das ganze Heer des Himmels, und fallest ab und betest sie an und dienest ihnen" 5 Mos. 4, 19. Wie aus den angeführten Stellen klar erhellet, bezog sich dieses Bilderverbot nur auf die Abgötterei und den Götzendienst, keineswegs aber auf die bildenden Künste an und für sich. Daß das mosaische Gesetz andere Bilder, womit man keine abgöttischen Zwecke verband, nicht verbieten wollte, leuchtet insbesondere daraus hervor, daß Jehova die Anfertigung von Cherubims befiehlt, auch den Bezaleel damit beauftragt und ihn deßhalb mit dem Geiste höherer Weisheit ausrüstet, 2 Mos. 25, 18. — Allein da das jüdische Volk ringsum von heidnischen Völkern und ihrem sinnlichen, abgöttischen Kultus umgeben war, somit die Gefahr nahe lag, zum Götzendienst verleitet zu werden, so war es nöthig, jenes Bilderverbot in seiner ganzen Strenge zur Anwendung zu bringen und ihm die weiteste Ausdehnung zu geben.

Es wurden sonach nicht nur die Abbildungen der Gottheit, sondern auch die Nachbildungen von Menschen- und Thiergestalten verworfen, da sie leicht zu abgöttischen Zwecken hätten mißbraucht werden können. Auch im Salomonischen Tempel wurden keine andern Bildwerke zugelassen, als Palmen und Blumen; ferner kleine Cherubim, die zur Verzierung der Wände als Schnitzwerk angebracht wurden; endlich die zwölf Rinder als Träger des ehernen Meeres, und die ehernen Stühle mit den Figuren von Löwen und Ochsen, 1 Kön. 7, 23. Es war somit weder Kunsthaß, noch Mangel an Kunstsinn, was die Bildwerke, sowohl gemalte als plastische, vom Heiligthum Jehova's ausschloß. Schon die prachtvolle Verzierung des Salomonischen Tempels, den kein anderer je an Herrlichkeit und Schmuck übertraf, sowie der vorherrschende Gebrauch von Musik und Gesang beim heiligen Dienste beweist, daß das Judenthum der Kunst als solcher nicht abhold war. Nur um der Gefahr der Abgötterei zu begegnen und die Verehrung des wahren Gottes zu fördern, geschah es, daß die spätern Propheten das Bilderverbot fortwährend einschärften und ohne Unterschied aufrecht erhielten.

Aus dem Judenthum ging das Bilderverbot auch in den Muhamedanismus über. Unter Berufung auf 3 Mos. 4, 16. erklärt der Koran alle Abbildungen von lebenden Wesen, von Männern und Frauen, vierfüßigen Thieren, Fischen und Vögeln für sündhaft, Sure 6, 30. Aus gleichem Grund wird im Koran sogar das Aussprechen der Namen der griechischen Götter und das Lesen der griechischen Klassiker verboten. Da sich indessen das künstlerische Bestreben nicht ganz unterdrücken ließ, so gebrauchte man zur Verzierung Bilder von Sonne, Mond und Sternen, und Blumenzüge und Schnörkel aller Art, wodurch man dem Vorwurf entgehen zu können wähnte, als wolle man etwas aus dem Bereiche der göttlichen Schöpfung nachbilden. So erzeugte und entwickelte das Bilderverbot im Islam das phantasiereiche Spiel der Arabesken, d. h. jener seltsamen, phantastischen Darstellungen, die zumeist an Formen von Pflanzen und Blumen erinnern. Die Arabesken-Bildnerei blühte zuerst in Bagdad unter der Herrschaft der Abassiden, an deren Hof sich überhaupt eine ungewöhnliche Kunst- und Prachtliebe entfaltete. Von Bagdad verbreitete sie sich nach Konstantinopel und

in die maurischen Residenzen der spanischen Halbinsel. Aehnliche phantastische Zierrathen wie die Arabesken trifft man übrigens schon weit früher; namentlich finden sich solche in den Ruinen von Persepolis. Auch zu Rom soll die Arabeskenmalerei, wie Vitruv behauptet, zu den Zeiten des Augustus sehr in Schwung gekommen sein; er spricht sich hierüber in tadelnder Weise also aus: „Ich weiß nicht, aus welcher Laune man nicht mehr der von den Alten vorgeschriebenen Regel folgt, zu Modellen der Gemälde nur Dinge zu nehmen, wie sie wirklich sind; jetzt malt man nichts auf die Wände, als Ungeheuer, anstatt wirklicher oder ordentlicher Gegenstände. Zu Säulen nimmt man Rohrbündel, welche verschlungene Zweige mit geschlitzten und gewundenen Blättern tragen. Aus Kandelabern steigen, als ob sie Wurzeln hätten, Blätter und Blumen empor, auf denen Gestalten ruhen. Anderwärts sieht man aus Blumen Gestalten mit menschlichen Gesichtern und Thierköpfen heraussteigen, Dinge, die nicht sind, nicht sein können und nie sein werden. So groß ist die Gewalt der Mode, daß man aus Indolenz oder Mangel an Geschmack gegen die wahren Prinzipien der Kunst blind ist. Denn wie kann man glauben, daß Rohrstäbe ein Dach, Kandelaber ein Gebäude, schwache Zweige Gestalten tragen, daß den Zweigen Wurzeln oder Blumen, Menschen und Ungeheuer entsteigen können." Die schönsten Arabeskenmalereien, die später dem berühmten Raphael zum Muster dienten, finden sich in den Bädern des Titus. Auch in Pompeji fand man deren viele in einzelnen Wohnungen. Göthe sagt von diesen: „Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinne mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie wie hier der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen."

Auch in die christliche Kunst ging die Arabeskenmalerei über, jedoch nicht wie bei der römischen erst zu einer Zeit, wo die Kunst bereits in Verfall gerathen war, sondern gleich bei ihrer ersten Entwicklung, denn wir finden sie schon zu Anfang des achten Jahrhunderts in Deutschland. Die christliche Arabeskenmalerei weicht aber darin von der arabischen und maurischen ab, daß sie zu den vegetabilischen Bildungen auch Combinationen mit Thier- und Menschengestalten zuließ, welche letztere jene nach dem Gesetze des Pro-

pheten ausschloß. Ueberdieß wußte die christliche Kunst die Arabesken in hohem Grade zu veredeln und zu verfeinern, und in die regellosen Erzeugnisse einer ausschweifenden Phantasie mehr Ordnung, Plan und Zusammenhang zu bringen. Die verschiedenartigsten, von einander entferntesten Gegenstände aus dem Reiche der Natur, der Kunst und Phantasie wußte das künstlerische Genie in ein harmonisches Ganze zu bringen, und auf sinnreiche Weise miteinander zu verbinden; eines aus dem andern sich entfaltend, eines zum andern sich neigend, es deckend und umfassend, stützend und gestützt, wirkliche Wesen neben Wesen der Einbildung — Wahrheit und Dichtung sich schwesterlich aneinander schmiegend.

In der christlichen Malerei lassen sich folgende Hauptperioden unterscheiden:

I. Die Malerei auf der ersten Stufe der Entwicklung, vom 1.—13. Jahrhundert (byzantinischer Styl, Miniaturmalerei).

II. Das Aufblühen der Malerei bis zu ihrer höchsten Entwicklung, vom 13. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts (von Cimabue und Giotto bis Raphael und A. Dürer).

III. Allmähliger Verfall und Verweltlichung der Malerei seit der Reformation.

IV. Wiederaufleben der christlichen Malerei in der neuern Zeit (die Overbeck'sche, die Münchener und Düsseldorfer Schule).

Erste Periode.

Die christliche Malerei auf der ersten Stufe ihrer Entwicklung.

(Vom 1.—13. Jahrhundert.)

§ 118.

Die christliche Malerei in den ersten drei Jahrhunderten, die altchristlichen Symbole, die Malereien in den Katakomben.

In den ersten drei Jahrhunderten sehen wir die christliche Bilnerei nur langsam sich entwickeln, und nur in wenigen vereinzelten

Erscheinungen hervortreten. Der Grund hievon liegt einestheils in der Unsicherheit, worin sich die Christen rücksichtlich ihrer Versammlungsorte befanden: da in den Zeiten der Verfolgung die gottesdienstlichen Gebäude der Christen gewöhnlich zerstört wurden, so konnten sie auf deren innere Ausschmückung durch Bildwerke nicht ernstlich Bedacht nehmen. Die Kunst vermied daher die Wandgemälde und beschränkte sich mehr auf Tafelgemälde, die sich so oft es nöthig schien, leicht verhüllen oder wegnehmen ließen. Oder sie flüchtete sich in die Katakomben, wo jetzt noch manche christliche Bildwerke und Symbole zu sehen sind. Ein anderes Hinderniß lag in der Abneigung, welche die aus dem Judenthum herübergekommenen Christen gegen Bildwerke und Statuen mitbrachten. Aehnliches war bei den aus dem Heidenthume Bekehrten der Fall; der Abscheu vor ihren frühern Götterbildern und die Furcht vor Rückfall in die alte Abgötterei ließ sie die Bilder keineswegs mit günstigen Augen betrachten. Diesen Grund nimmt auch Petav an, indem er sagt: „das heidnische Götzenthum seie damals noch in zu frischem Andenken gewesen, als daß man die Bildwerke nicht für bedenklich hätte halten sollen" [1]). Am meisten war man den Standbildern abgeneigt, was sich aus dem Widerwillen der ersten Christen gegen das Materielle und Grobsinnliche der heidnischen Götzenbilder erklärt. Aber der Wunsch, irgend ein Versinnlichungsmittel der heiligen Geschichte und der großen Geheimnisse des Christenthums zu besitzen, ließ sich doch nicht ganz unterdrücken; daher nahm man in der ersten Zeit seine Zuflucht zu symbolischen Bildern.

Lange vor dem Aufblühen der Malerei waren unter den Christen verschiedene Symbole gebräuchlich, deren sich bald auch die Kunst bemächtigte, um die christlichen Versammlungsorte, Grabstätten und dem heiligen Dienste geweihte Gefässe zu schmücken. Außer dem Zeichen des Kreuzes und den äußeren Merkmalen der heil. Sakramente war die Vorstellung von Gott unter dem Bilde eines Auges in einem Dreieck gebräuchlich, ebenso die Bezeichnung des Sohnes Gottes unter dem Bilde eines Lammes auf einem versiegelten Buche oder unter einem Kreuze (apoc. 5, 6.) und die des heiligen Geistes unter dem Bilde einer schwebenden Taube (Math. 3, 16.). Deß-

---

1) Petav. de incarnat. XV, c. 14.

gleichen waren der Weinstock, das Einhorn, der Pelikan und der Fisch Sinnbilder Christi. Das lange hervorstehende Horn des Einhorns galt als „Horn des Heils“ (Luk. 1, 69.), für ein Symbol der Erlösung[1]). Das Symbol des Fisches wählte man, wie aus der Erklärung des heil. Augustinus und des Optatus von Milet zu ersehen[2]), aus dem Grunde, weil die fünf Buchstaben des griechischen Wortes „Ιχϑυς“ die Anfangsbuchstaben der fünf Worte sind: Jesus, Christus, Gottes Sohn, Erlöser, „Ιησους, χριστος, ϑεου ‘υιος, σωτηρ“. Was den Pelikan betrifft, so glaubte man, er habe unter allen Thieren am meisten die Schlange zu fürchten, die sich in seiner Abwesenheit gerne in sein Netz schleiche und die Jungen tödte. Um diese wieder zu beleben, ritze sich aber der alte Pelikan selbst mit seinem Schnabel die Brust auf, und sein Blut habe die wunderbare Kraft, die Jungen wieder ins Leben zurückzurufen. Der Pelikan ist somit ein ganz passendes Bild des zum Heile der Menschen, deren größter Feind ja auch die Schlange ist, sich opfernden und sein Blut vergießenden Erlösers[3]). Als Embleme der vier Evangelisten wählte man unter Beziehung auf apoc. 4, 6. für Mathäus einen Engel in Menschengestalt, für Markus einen Löwen, für Lukas den Opferstier, für Johannes den Adler, so wie der Hahn den Apostel Petrus kennzeichnet; zugleich ist der Hahn ein Sinnbild der Wachsamkeit und erscheint als solcher schon in den ältesten Zeiten auf Kirchthürmen. Die weiße Lilie, zwischen Maria und Joseph aus der Erde hervorwachsend, bezeichnet die Reinheit ihres Verhältnisses. Der Anker war von jeher den Christen ein Symbol der Hoffnung des ewigen Lebens; die Taube mit dem Oelzweige ein Symbol des himmlischen Friedens, für sich allein ein Sinnbild der christlichen Einfalt. Der nach der Quelle brünstig sich sehnende Hirsch ist das Symbol des Verlangens nach Vereinigung mit Christo (Ps. XLI, 1.). Die Krone und die Palme sind Zeichen des Sieges über Sünde und Tod, sowie der ewigen Belohnung. Das Schiff ist ein Sinnbild der Kirche, die wie einst das Schifflein Christi auf dem galiläischen Meere, so auf dem stürmereichen Lebensmeere unversehrt

---

[1]) Vergl. „die goldene Schmiede“ von Conrad von Würzburg. § 35.

[2]) Augustin. de civit. Dei, 18, 23. Optat. adv. Parmen. 1, 3.

[3]) Vergl. „der jüngere Titurel“ Strophe 5149.

ihrem großen Ziele zusteuert (Math. 8, 23.). Was das Alter dieser Symbole betrifft, so waren die meisten schon in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts üblich, wenigstens hat schon Clemens von Alexandrien (3. Jahrh.) außer dem Kreuz jene einfachen Bilder, wie die Taube, den Fisch, den Anker, als christliche Embleme für Siegelringe empfohlen. Dieselben Symbole finden sich auf Kirchengefäßen, Sarkophagen, Gemmen und Grabsteinen aus dem 2. und 3. Jahrhundert; so befand sich nach dem Bericht des Tertullian auf dem Abendmahlskelch zu Karthago das Bild des guten Hirten, der das verlorne Schaf zurückbringt[1]). Ueber das Alter dieser Symbole geben uns aber hauptsächlich die Malereien in den Katakomben Aufschluß.

Die ältesten Ueberreste christlicher Malerei finden sich in den Katakomben zu Rom; sie stammen zumeist aus dem 3. und 4. Jahrhundert. Gewöhnlich wurde das Gewölbe in den kapellenartigen Gemächern, namentlich das Gewölbe über der Krypta (das Arcosolium) zu bildlichen Darstellungen benützt. In den meisten uns noch erhaltenen Malereien in den Katakomben, namentlich in jener des heil. Nereus und Achilles herrscht der symbolische Charakter vor, was ein gewichtiges Zeugniß für ihr hohes Alterthum ablegt; denn die Vorliebe für symbolische Darstellungen nahm bereits im vierten Jahrhunderte ab. Auch die hier übliche Darstellungsweise weist auf eine sehr frühe Zeit hin; die vorhandenen Malereien schließen sich in der Behandlung durchaus an die römische Wandmalerei an; die einzelnen Figuren erscheinen in besondrer Einfassung und sind nur durch Linien und Arabesken zu einem Ganzen verbunden. In technischer Beziehung kommen die Malereien in den Katakomben den römischen gleich, so weit wir nämlich diese aus den uns noch erhaltenen und zugänglichen Darstellungen beurtheilen können; und wenn die Katakomben keine Meisterwerke aufzuweisen haben, so dürfen wir nicht vergessen, daß auch in den Ueberresten der altrömischen Malerei keine solche zu finden sind. Die in den Katakomben dargestellten und am häufigsten wiederkehrenden Gegenstände sind: der gute Hirte, dargestellt in einfacher Tunika und in Beinkleidern, er hat das verirrte Lamm auf der Schulter; zwei

[1]) Tertullian, de pudicit. c. 10 und 18.

andere stehen ihm zur Seite, das sanfte Schaf zur Linken, der träge Widder zur Rechten — der Büßer (Widder) nimmt den Ehrenplatz ein. Häufig erblickt man auch das Bild eines Fisches, oder auch nur das Wort „ιχϑυς“, entweder die wunderbare Vermehrung der Brode und Fische andeutend, oder auch die Würde Christi, nach der oben erwähnten Auslegung des heil. Optatus und Augustinus. Nicht selten findet sich unter den bildlichen Darstellungen ein Mann in einem Kasten sitzend, auf welchen eine Taube zufliegt; diese Darstellung der Sündfluth ist das Symbol der Wiedergeburt aus dem Wasser und dem heiligen Geiste, oder der Erlösung. Oefters zeigt sich auch das Bild Mosis, der mit seinem Stabe aus einem Felsen Wasser schlägt, woraus Alle trinken; der Felsen bedeutet den göttlichen Heiland, der sowohl unser Trank, wie unsere Speise ist. Ebenso Jonas, wie er aus dem Schiffe geworfen und vom Wallfisch verschlungen wird, sodann ruhig unter einer Hütte sitzt — als Sinnbild der Auferstehung mit dem Herrn und der ewigen Ruhe als ihrer Frucht. In einigen Katakomben zeigen die Malereien einen Priester, der seine Hände segnend über Brod und Fische ausbreitet, die auf einem Tische liegen, gegenüber befindet sich eine weibliche Person in anbetender Stellung. Im Cömeterium des Nereus und Achilles sehen wir auf dem Arcosolium die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, die Weisen aus dem Morgenlande beten es an; wir finden deren vier dargestellt, obgleich wir nur von Dreien wissen. Diese Art und Weise der Darstellung datirt man gewöhnlich aus der Zeit des Concils von Chalcedon; allein dieses Gemälde ist seiner ganzen technischen Behandlung nach viel älter. Besonders häufig kommen auch Allegorien aus der heidnischen Mythologie vor, und gerade die Gemälde dieser Art sind die ältesten, denn in den Tagen der Verfolgung hüllte man die christlichen Ideen gerne in heidnische Bilder, um auf solche Weise die Gegenstände frommer Verehrung vor Entweihung und Verhöhnung durch die Heiden zu schützen. Namentlich liebte man es, den Heiland unter dem Bilde des Orpheus darzustellen, für seine Heerde und die wilden Thiere spielend, die bezaubert um ihn herumstehen. Ebenso treffen wir heidnische Masken und andre der heidnischen Mythologie entlehnten Verzierungen, deren Gebrauch man für erlaubt hielt, soferne sie nichts Verfängliches enthielten.

§ 119.

Die Christusbilder, das Abgarus- und Veronika-Bild.

Neben den symbolischen Bildern begann man im dritten Jahrhunderte die christlichen Versammlungsorte bisweilen auch mit Darstellungen aus dem Alten Testament, sowie mit den Bildern der Apostel, der Martyrer und andrer um die Kirche hochverdienter Männer zu schmücken, bis sodann beim Siege des Christenthums über das Heidenthum die symbolische Darstellungsweise mehr und mehr verschwand. Aber von bildlichen Darstellungen der Person Christi treffen wir bis ins vierte Jahrhundert noch keine Spur; man begnügte sich damit, das Wirken und die Würde Jesu durch symbolische Zeichen anzudeuten. Nur bei den Häretikern, namentlich den gnostischen Karpokratianern fanden sich solche, wie aus einer Stelle bei Irenäus († 202) zu ersehen, wo von den Gnostikern gesagt wird, „sie hätten theils gemalte Bilder Christi, theils Bildwerke von andern Stoffen gehabt, deren Ursprung sie auf Pilatus zurückführten, welcher Jesum habe malen lassen" [1]). Ebenso berichtet Lampridius vom Kaiser Alexander Severus, der gleich seiner Mutter Mammäa den Christen geneigt war, er habe in seinem Haustempel neben den vaterländischen Göttern auch das Bild Abrahams und Christi aufstellen lassen. „In larario suo, in quo animas sanctiores, in quibus et Apollonium et quantum scriptor suorum temporum dicit, Christum Abraham et Orpheum et hujuscemodi deos habebat ac majorum effigies, rem divinam faciebat. (Lamprid. Vit. Alex. Sever. c. 29.)

Gerade dieser Umstand, daß sich bei den Häretikern Christusbilder vorfanden, mochte die Kirche bestimmt haben, solche Bilder fürs erste noch ferne zu halten. Vielleicht daß auch die damaligen Künstler es überhaupt für unmöglich hielten, ein Bild zu malen, worauf die göttliche und menschliche Natur Christi aufs Innigste mit einander verbunden erschien, und doch jede zugleich wieder für

---

[1]) Irenæus adv. hæret. I, c. 24. „Imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes, formam Christi factam a Pilato, illo tempore, quo fuit Jesus cum hominibus. Et has coronant et præponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagoræ, Platonis et Aristotelis."

sich besonders hervortreten sollte; sie mochten um so weniger einen solchen Versuch gewagt haben, als kein Jünger des Herrn, nicht einmal der in der Malerei bewanderte Lukas, von der Gestalt und Gesichtsbildung des Herrn etwas berichtet. Zwar meldet eine alte weitverbreitete Ueberlieferung von einem Christusbilde, welches Lukas verfertigt habe, und Nicephorus Callistus, der dieser Ueberlieferung gedenkt, macht hiernach von der Gestalt und Gesichtsbildung des Herrn folgende Beschreibung: „Es hatte der Herr ein schönes und lebhaftes Gesicht; die Länge seines Leibes erstreckt sich auf sieben ganze Schuhe[1]). Er hatte ein goldgelbes und nicht allzudickes, am Ende krauses Haar, schwärzliche und nicht zu sehr gebogene Augenbraunen. Aus den blitzenden Augen leuchtete eine wunderbare Holdseligkeit, sie waren munter und frisch, die Nase länglicht; das Barthaar gelblich und nicht zu lange. Die Haare des Hauptes trug er etwas lang, denn kein Scheermesser war auf sein Haupt gekommen, noch irgend eines Menschen Hand, ausgenommen seiner Mutter, und das auch nur in der zarten Kindheit. Der Hals war wohlgebildet und nicht sehr ausgedehnt und ausgestreckt. Das Angesicht war nicht ganz rund, auch nicht ganz zugespitzt, sondern wie das seiner Mutter etwas länglicht. Die Stirne überaus heiter, nicht rund, etwas gesenkt. Das Haar hatte die Farbe eines reifen Waizen; aus dem Gesicht, das eine mäßige Röthe überflog, leuchtete Ernst und Klugheit, Sanftmuth und Friedlichkeit hervor. Endlich in Allem war er seiner heiligen und unbefleckten Gebährerin ähnlich[2])." Diese Beschreibung stimmt ganz mit der überein, welche der römische Landpfleger Lentulus, Vorfahr des Pontius Pilatus, von Jerusalem aus an den hohen Rath zu Rom abgeschickt haben soll.

Diese Ueberlieferung scheint indessen nicht allenthalben Glauben gefunden zu haben; wenigstens sind die Meinungen der Kirchenväter über die Gestalt Christi getheilt. Justinus, Clemens von Alexandrien und Cyrillus behaupten unter Berufung auf Jesaias 52, 14. und 53, 12.: „Er hatte keine Gestalt, noch Schöne, wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen

---

[1]) Daß die Maße nach Zeit und Ort verschieden sind, und die hier beschriebenen nicht gerade mit den unsrigen übereinstimmen, bedarf wohl keiner weitern Ausführung.

[2]) Niceph. Callist. Hist. Eccles. Lib. I. c. 40. und Lib. II, 43.

hätte" &c. „Weil seine Gestalt häßlicher ist, denn andrer Leute" &c., Christus sei nicht wohlgestaltet gewesen, und habe weder schöne, noch edle Züge gehabt, seine Gestalt habe vielmehr einen direkten Gegensatz zu seiner göttlichen Herrlichkeit gebildet[1]). Andere Kirchenschriftsteller dagegen, namentlich Chrysostomus, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus machten die Ansicht geltend, Christus sei schön und edel von Gestalt gewesen und beriefen sich auf Ps. 44, 5.: „Du bist der schönste unter den Menschenkindern, holdselig sind deine Lippen." Die erstere Ansicht scheint jedoch im 3. und 4. Jahrhundert vorherrschend gewesen zu sein, denn in den Kunstgebilden dieser Zeit erscheint die Figur Christi hager, abgezehrt, traurig und alt. Hingegen macht eines der ältesten Denkmale hievon eine Ausnahme; nämlich ein Basrelief in Marmor auf einem Sarkophag, aus dem 3. Jahrhundert (im Vatikan zu Rom), stellt Jesum dar als einen jungen noch unbärtigen Mann mit römischen Gesichtszügen und sanft gelocktem herabwallendem Haare, in eine römische Tunika gekleidet, auf einer Sella kurulis sitzend. Es war übrigens bis zum 5. Jahrhundert noch kein bestimmter Typus für die Christusbilder gegeben, die Maler ließen sich vielmehr durch ihre individuelle und nationale künstlerische Anschauungsweise leiten; hiefür spricht insbesondere folgende Aeußerung des heil. Augustinus: „das Antlitz des im Fleische erschienenen Herrn wird nach der Verschiedenheit der unzähligen Auffassungsweisen in verschiedener Weise dargestellt, während es doch nur eine Gestalt hatte, welche es auch gewesen sein mag." (Nam et ipsius dominicæ carnis facies innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quæ tamen una erat, quæcumque erat.) August. de trinitat. VIII. c. 4.

Zu Ausgang des 5. Jahrhunderts kamen aber zwei Christusbilder zum Vorschein, von denen die fromme Ueberlieferung meldet,

---

[1]) Clemens Alexandr. (Pædagog. III. c. I.): „*Τὸν δὲ κύριον αυτὸν τὴν ὄψιν αισχρὸν γεγονέναι, δια Ἡσαίου το πνε̃υμα μαρτυρε̃ι, καὶ τίς ἀμείνων κυρίου*" etc. Und Strom. VI. c. 17.: „*Ὁ κύριος ὀυμάτην ἠθέλησεν ἐυτελε̃ι χρήσασθαι σώματος μορφῆ, ἵνα μη τις τὸ ὡρα̃ιον ἐπαινω̃ν καὶ τὸ κάλλος θαυμάζων ἀφίστηται τω̃ν λεγομενων.*"

sie seien nicht auf gewöhnlichem Wege entstanden, Christus selbst habe vielmehr sein Antlitz auf Leinwand abgedruckt; das eine ward dem Abgarus, das andere der heil. Veronika zugeschrieben. Das erstere — das s. g. Salvatorbild enthält der Ueberlieferung zufolge einen Gesichtsabdruck, den Christus der Herr dem Fürsten Abgarus von Edessa zugeschickt; das Antlitz Jesu erscheint auf diesem Bilde mit dem Ausdruck ruhiger Klarheit, Milde und Göttlichkeit, ohne irgend ein Anzeichen von Schmerz, mit gescheiteltem, sanft herabwallendem Haupthaar und getheiltem Bart. Von diesem Bilde, welches später der bleibende Typus aller Christusbilder in der orientalischen Kirche wurde, machen Evagrius (6. Jahrhundert) und Johannes Damascenus nähere Meldung. Als Veranlassung führt der Kirchenhistoriker Eusebius (4. Jahrhundert) an: Abgarus, Herr der Edessener, jenseits des Euphrat, habe ein Schreiben an unsern Heiland abgehen lassen und sei von demselben mit einer schriftlichen Antwort beehrt worden. Die Schreiben lauten: „Abgarus Toparcha, ein Sohn Uchanie, Jesu dem Heilande, dem Guten und Frommen, der erschienen ist in der Gegend Hierosolymiton. Ich habe gehört von Dir und wie Du die Leute gesund machst, und wie solches von Dir ohne Arznei und Kräuter geschehe, und wie Du allein machest mit Einem Wort die Blinden sehend, die Lahmen gehend, und reinigest die Aussätzigen, treibest aus die unreinen Geister und Teufel, und die mit langer Krankheit beladen sind, Denen hilfst Du, machest sie gesund und bringest die Todten wieder zum Leben. So ich dann solches Alles von Dir gehört habe, bin ich in meinem Gemüthe klar geworden, daß Du entweder Gott seiest und vom Himmel gestiegen, damit Du diese Dinge thätest, oder daß Du ein Sohn Gottes seiest, der Du diese Dinge thust. Darum schreibend bitte ich Dich, Du wollest Dich bemühen und zu mir kommen, und meine Krankheit, die ich schon lange gehabt, hinwegnehmen, denn ich habe vernommen, daß die Juden heimlich wider Dich murren und daß sie Dir nachstellen wollen. Ich aber habe ein Städtlein, das, wiewohl klein, doch fein und uns genügsam ist." Die Kopie der schriftlichen Antwort Jesu, durch den Läufer Ananias an den Abgarus Toparchas: „Selig bist Du, dieweil Du an mich glaubst, obschon Du mich nicht gesehen hast; denn es steht von mir geschrieben, daß die mich sehen werden, nicht glauben, und die

mich nicht sehen, werden glauben und leben. Daß Du mir aber geschrieben hast, daß ich zu Dir kommen soll, so muß ich alle Dinge, um derenwillen ich gesandt bin, hier erfüllen, und nachdem ich's geendet habe, wiederum mich fügen zu dem, der mich gesandt hat. Darum, so ich würde hinaufgenommen werden, will ich Dir einen aus meinen Jüngern senden, daß er Dich von Deiner Krankheit heile und das Leben Dir und denen, die bei Dir sind, verleihe." [1]) — Weil nun der Herr nach dieser schriftlichen Antwort sich weigerte, nach Edessa zu kommen, so habe Abgarus (wie Evagrius meldet) einen kunstreichen Maler nach Judäa gesendet, welcher ihm die Gestalt Christi nach dem Leben aufnehmen solle. Nachdem aber der Maler das heilige Antlitz Christi gesehen und wegen des ausstrahlenden und ihn blendenden Glanzes nicht habe anschauen, noch auch das anbefohlene Bildniß habe anfertigen können, so habe der Herr ein reines Leinwand gefordert und in dieses sein Antlitz eingedrückt[2]). Dieses Bild soll später, wie Baronius erzählt, nach Constantinopel gekommen sein und von da nach Rom, wo es jetzt noch in der Sylvesterkirche gezeigt wird[3]).

Vom andern Christusbild berichtet die Ueberlieferung, Christus habe auf seinem Leidenswege nach Golgatha sein Gesicht in das Schweißtuch der Veronika abgedruckt, so daß sie ein Christusbild mit der Dornenkrone und mit dem Ausdruck des Schmerzens — ein Ecce homo Bild — erhalten habe. Die h. Veronika soll nämlich an der Thüre gestanden sein und unserm Heilande, der unter der Last des Kreuzes Blut schwitzte, ihr Schweißtuch gereicht haben, damit er sein Antlitz abtrockne. Der Herr aber habe nach seiner Allmacht die Gestalt seines heiligen Antlitzes eingedrückt und ihr zur Vergeltung der Wohlthat das Schweißtuch wieder zurückgegeben. Dieses Bild fand mehr Eingang in der occidentalischen Kirche und unterscheidet sich von jenem nur durch den Ausdruck des Schmerzes. Ein ausführlicher Bericht über seine Entstehungsgeschichte findet sich in Marianus Scotus und in Wernher von Niederrhein

---

[1]) Eusebius, Hist. Eccles. lib. I, c 16.

[2]) Evagrius, Hist. Eccles. lib. IV, c. 26. — Joh. Damascenus, de fide orthod. IV, c. 16.

[3]) Baronius, ad A. L. 944 n. 5. — Aringhi, Roma subterranea. Tom. II. pag. 231.

(12. Jahrh.). Das Veronikabild soll in die Hände des Papstes Clemens gekommen und später in die St. Peterskirche gebracht worden sein. Hier wird es in einem Marmorbilde aufbewahrt, das die heilige Veronika darstellt und folgende Inschrift enthält: „Salvatoris imaginem Veronicæ sudoris exceptam ut loci majestas decenter custodiret Urbanus VIII. Pontif. Maxim. Marmoreum signum et altare addidit conditorium exstruxit et ornavit.“ — Diese beiden Typen, das Abgarus- und Veronika-Bild, wurden jetzt von der Kunst recipirt und finden sich auf allen zu uns gekommenen alten Christusköpfen. — Später, beim Aufblühen der Malerei unter Cimabue und Giotto, wurden zwar diese Typen gleichfalls zu Grunde gelegt, aber mehr veredelt und idealisirt[1]).

Was die Darstellung Christi am Kreuz betrifft, so ward diese in den ersten Zeiten vermieden; man begnügte sich mit dem einfachen Kreuz oder mit dem Bilde des am Kreuze stehenden Lammes. Allmählig begann man, das Brustbild des Erlösers entweder an der Spitze oder am Fuße des Kreuzes anzubringen, während man das Lamm in die Mitte setzte. Später stellte man Christus mit dem Kreuze zusammen und zwar bekleidet und mit zum Gebete aufgehobenen Händen. Seit dem achten Jahrhundert finden wir Christum an's Kreuz geheftet dargestellt, jedoch lebend, mit offenen Augen; erst vom zehnten Jahrhundert an ließ man ihn todt am Kreuze erscheinen. Aber auch jetzt noch erscheint er mit der Tunika bekleidet; im zwölften und dreizehnten Jahrhundert erscheint die Tunika mehr und mehr verkürzt, bis sie endlich im vierzehnten Jahrhundert auf den Lendenschurz reduzirt wurde. Von jetzt an kam die Darstellung des am Kreuze sterbenden Erlösers in nackter Gestalt, nur mit dem Lendenschurz und der Dornenkrone, allgemein in Aufnahme. Auch bildete man jetzt den Körper mehr natürlich und lebendig, und den Kopf etwas seitwärts geneigt. Und während man vom achten bis zwölften Jahrhundert den sterbenden Erlöser gewöhnlich mit vier Nägeln an's Kreuz geheftet darstellte, weil die Kaiserin Helena so

---

[1]) W. Grimm hat die ehrwürdige Ueberlieferung vom Veronikabild mit kritischem Messer so künstlich präparirt, daß wenig mehr daran übrig blieb. (Man vergleiche „die Sage vom Ursprung der Christusbilder,“ gelesen in der königl. Akademie der Wissenschaften, am 22. Dez. 1842, Berlin.)

viele aufgefunden haben soll, so gebrauchte man jetzt nur drei, indem man beide Füße übereinandergelegt und nur von einem Nagel durchbohrt erscheinen ließ.

§ 120.

Die Muttergottesbilder.

Die heftige Polemik, die von mehreren häretischen Sekten vom 3.—5. Jahrhundert gegen die Würde der Mutter Jesu geführt wurde, hatte einen nachtheiligen Einfluß auf die Kunst und trat an vielen Orten der bildlichen Darstellung Mariens hemmend entgegen. Auf der einen Seite hatte sich die Kirche gegen die Sekte der Kollyridianerinnen auszusprechen, die der Mutter des Herrn eine abgöttische Verehrung erwiesen, indem sie ihr nach Art der heidnischen Thesmophorien zu Ehren der Demeter auf einem ihr geheiligten vierrädrigen Wagen, den sie in feierlicher Prozession herumführten, kleine Kuchen (κολλοριδια) darbrachten und am Schlusse der Feier von denselben genossen. Auf der andern Seite mußte sie sich gegen die Irrlehre der Gnostiker erheben, die in Maria nur ein gewöhnliches Weib erblickten, die außer aller Beziehung zu dem Erlöser stehe, da ihnen nur der Aere Christus als der vom Himmel herabgekommene Erlöser galt, der Mensch Jesus hingegen völlig gleichgiltig war. Ebenso wagten es die Nestorianer, die Würde der Mutter Jesu anzutasten, indem sie den Ausdruck „Mutter Gottes," „Gottesgebärerin" verwarfen. Noch gewöhnlicher mußte Maria in den Augen der Arianer erscheinen, die sogar die göttliche Natur Christi läugneten. Diese und ähnliche Streitigkeiten mochten manchen Künstler abgehalten haben, sich dieses Gegenstandes zu bemächtigen.

Indessen hatte die Kunst auch unter so ungünstigen Umständen nicht ganz auf die bildliche Darstellung der Mutter Jesu verzichtet. Daß man schon im dritten Jahrhundert in den gottesdienstlichen Versammlungsorten Marienbilder hatte, ersieht man an den Malereien in den Katakomben; unter andern in der Katakombe des heiligen Kalirt zu Rom, die jedenfalls schon in der Mitte des dritten Jahrhunderts von den Christen benutzt wurde; hier befindet sich ein Gemälde, welches die Mutter Jesu sitzend darstellt, das Jesuskind auf dem Schooß, ihr zur Seite die drei Weisen des Morgenlandes, wie

sie Geschenke darbringen. Der Styl dieser Malerei ist offenbar antik, die Weisen haben phrygische Mützen.

Bald nachdem der Kampf gegen das Heidenthum ausgekämpft war und die christliche Kunst sich ungehindert entfalten konnte, machte sich in der griechischen Kirche ein bleibender Typus für die Marienbilder geltend, dessen Grundzüge von einem dem Evangelisten Lukas zugeschriebenen Original entlehnt wurden. Sowie man nämlich dem Evangelisten Lukas ein Portrait von Christus zuschrieb, so soll auch nach einer Mittheilung der beiden Kirchenhistoriker, des Theodorus Lector (6. Jahrh.) und des Nicephorus Callistus (aus dem 14.) das erste authentische Bild der heiligen Jungfrau von Lukas herrühren und durch Eudoria von Jerusalem nach Constantinopel gebracht worden sein[1]). Dieses Bild, welches die heilige Jungfrau mit orientalischen Zügen in einem Alter von 40—50 Jahren darstellt, gab sodann die unabänderliche Norm für alle Marienbilder. Und da einer alten Ueberlieferung zufolge, die auch Johannes Damascenus mittheilt, Christus durchaus seiner Mutter ähnlich gewesen sein soll, so schließen sich diese Marienbilder genau an die Christusbilder an[2]).

Dem byzantinischen Styl war es außerdem eigen, die Marienbilder in braunem oder schwarzem Colorit darzustellen; ohne Zweifel nahm hier die Kunst auf eine Stelle im hohen Liede Bezug, wo es heißt: „ich bin schwarz, ihr Töchter Sions, und dennoch bildschön, denn die Sonne hat mich so verbrannt“ Hohelied 1, 4. Diese Stelle gab dem bekannten Minnesänger Conrad von Würzburg Veranlassung, der heil. Jungfrau in seiner „goldenen Schmiede“

---

[1]) Theodorus Lector, S. 509: *῾Η ᾿Ευδοκια τῆ Πουλχερία τὴν ᾿εικόνα τῆς θεομήτορος, ἥν ῾ο ᾿απόστολος Δουκᾶς καθιστόρησεν, ᾿ἐξ ῾Ιεροσολύμων ᾿απέστειλεν.*

Niceph. Call. hist. II, 43: *Φασὶ δὲ ἀυτὸν πρώτιστον τήν δε χριστοῦ ᾿εικόνα κάι τῆς ἀυτὸν θεοπρεπῶς τεκούσης, ᾿έτι δὲ καὶ τῶν κορυφαίων ᾿αποστόλων, διὰ ζογραφικῆς ίστορῆσαι τέχνης κἀντευθεν ἐις πᾶσαν τὴν ὀικουμένην τὸ τοιοῦτον ᾿ευσεβες κὰι πάντιμον ἔργον ᾿εξενεχθῆναι.*

[2]) Joh. Damascenus de fide orthodoxa IV, c. 16.

folgende Verse zu widmen, die uns eine nähere Erläuterung über das schwarze Colorit der Muttergottesbilder geben.

(V. 1933.) „Du sprichest, vrouwe reine,
daz du swarz und schöne sist:
vil guot urkünde du des gist
mit der zwivalticlichen art,
daz nie nicht so schoenes wart
als du bist vür elliu wip
daz kunt da von daz dinen lip
verwet unser trechtin (heil. Geist)
der sinen göttlichen schin
uf dich von sinem geiste liez,
und dich bezeichenlichen hiez
von hitz sin gebriunet."

Die schwarzen Marienbilder, die jetzt noch in manchen Wallfahrtskirchen, z. B. in Einsiedeln, Altötting, Neapel, Puy zu sehen sind, wurden wahrscheinlich nach byzantinischen Mustern schon ursprünglich in ihrem schwarzen Colorit hergestellt; doch wäre es auch möglich, daß sie erst im Laufe der Zeit durch den Rauch der Kerzen gebräunt wurden. Dr. Sepp findet hier gleichfalls Beziehungen zwischen Heiden- und Christenthum, und spricht die Vermuthung aus, es könnte die schwarze Statue der heidnischen Nachtgöttin Luna von den Heidenbekehrern als Bild der Madonna substituirt worden sein[1].

In der russischen Kirche hielt man am alten Typus der Marienbilder sammt dem dunklen Colorit mit aller Starrheit fest; alle berühmt gewordenen, als wunderthätig verehrten Muttergottesbilder in der russischen Kirche sind in dieser Weise behandelt, namentlich das Muttergottesbild von Nowgorod vom Jahr 1170, das von Wladimir, jetzt im Kreml zu Moskau (angeblich das von Lukas selbst gefertigte Original), das von Tolga (1319), von Kasan (1650). Anders geschah es in der abendländischen Kirche; nachdem sich hier die Kunst von den stereotypen Formen des byzantinischen Typus losgesagt hatte, eröffnete sich der künstlerischen Phantasie in dem Ideal der Madonna ein unerschöpflicher Reichthum herrlicher Ge-

---

[1]) Dr. Sepp, das Heidenthum und dessen Bedeutung für das Christenthum. I, 426.

staltungen, und man stellte jetzt die Mutter Jesu prangend mit allen Reizen jungfräulicher Anmuth, mütterlicher Würde und himmlischer Hoheit dar.

Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.

Eine der sinnigsten und würdigsten Darstellungen ist: Maria von einer strahlenden Sonne umgeben, eine Krone von zwölf Sternen um das Haupt, zu ihren Füßen den Mond, der auf einer Erdkugel steht, um die sich eine Schlange windet. Insbesondere wurde Maria als Himmelskönigin und als unbefleckt Empfangene in solcher Weise aufgefaßt. Ohne Zweifel hat diese Auffassung ihren Grund in der Beschreibung des Sonnenweibes in der Apokalypse, wo es heißt: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel; ein Weib mit der Sonne bekleidet, den Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupt eine Krone mit zwölf Sternen. Und sie war schwanger, und schrie in Kindesnöthen, und hatte große Qual, um zu gebären. Und es erschien ein andres Zeichen am Himmel, und siehe, ein großer blutiger Drache mit sieben Köpfen" u. s. w. Offenb. 12, 1—4.

Die Malerei vom vierten bis dreizehnten Jahrhundert.

§ 121.

Ursachen der langsamen Entwicklung der christlichen Malerei.

Als gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts die Bedrückung des Christenthums nachließ, prangten die christlichen Tempel bald von manchfachem Bilderschmuck; außer den symbolischen und alttestamentlichen Bildern hatte man in den gottesdienstlichen Gebäuden Bilder Christi, der Mutter Jesu und der Heiligen. Daß man um diese Zeit die Kirchen nicht allein mit Tafel-, sondern auch mit Wandgemälden zu verzieren pflegte, ersieht man insbesondere aus einem Briefe des heiligen Basilius († 379): „Ich bekenne, schreibt er, die Erscheinung des Sohnes Gottes im Fleische, und der heiligen Maria als Mutter Gottes, die ihn im Fleische geboren hat. Ich nehme aber auch die Heiligen, die Apostel, Propheten und Martyrer

an, ihre Bilder ehre und küsse ich mit Auszeichnung, da diese von den heiligen Aposteln überliefert und nicht verboten, vielmehr in all unsern Kirchen gemalt sind[1])." Und der heilige Gregor von Nyssa sagt in seiner bereits erwähnten Gedächtnißrede auf den Martyrer Theodorus: „wenn Einer an einen Ort wie dieser kommt, dann sieht er, wie der Maler die Heldenthaten des Martyrers, seine Qualen, die wilden und unmenschlichen Gestalten seiner Tyrannen, die heftigen Angriffe, die selige Vollendung des Kampfes, und das menschliche Abbild Christi des Kampfrichters — Alles wie in einem Buche mit Farben künstlich malend dargestellt, und die Kirche gleich einer lieblichen, blumenreichen Wiese ausgestattet hat." Ferner wissen wir von Paulinus von Nola (fünftes Jahrhundert), daß er in einer neuerbauten Kirche Scenen aus der evangelischen Geschichte, der Apostel und Evangelisten und der Dreieinigkeit in musivischen und gemalten Bildern darstellen ließ; und er selbst berichtet, er habe alttestamentliche Bilder wie der Esther, des Job, Tobias und der Judith, so wie auch Darstellungen von den Leiden der Martyrer in der St. Felirkirche am Kirchweihfeste aufhängen lassen, „um den ungebildeten Landleuten klar vor Augen zu stellen, was sie bloß erzählt, sich sonst nie deutlich denken könnten[2])." Deßgleichen bezeichnet der heilige Augustinus das Bild des Abrahams, wie er seinen Sohn opfert, und die Bilder der Apostel Petrus und Paulus als solche, die man vielfach an die Wand gemalt sehen könne, und erklärt daraus, daß Abraham häufig neben jenen Aposteln abgebildet sei, den Irrthum, in welchem Viele den Erzvater für gleichzeitig mit den Aposteln hielten. Auch war es schon zu den Zeiten des Athanasius üblich, in den Vorhallen der Kirchen bildliche Darstellungen des Sündenfalles anzubringen, um den Gedanken anzudeuten, daß die aus dem Paradies verbannten Nachkommen Adams bei ihrem Eintritt in die christliche Kirche mehr

---

[1]) Basil. ep. 205.

[2]) Augustinus de consensu Evang. I. c. 10. „Occurrit iis Petrus et Paulus, credo quod plurimis locis simul eos cum illo Abraham pictos viderunt, quia merita Petri et Pauli propter eundem passionis diem celebrius et solemniter Roma commendat. Sic omnino errare meruerunt, qui Christum et Apostolosus ejus non in sanctis codicibus sed in pictis parietibus quæsierunt. Nec mirum, si a pingentibus fingentes decepti sunt."

als das verlorne Paradies wieder finden, weßhalb man auch häufig die Vorhalle selbst „das Paradies" nannte.

Daß jedoch die Malerei um diese Zeit noch keinen sonderlichen Aufschwung nahm, und geniale Erzeugnisse zu Tage förderte, kann nicht befremden, wenn man erwägt, daß sie in einer Zeit entstand, wo die antike Kunst bereits erloschen war; denn nach Kaiser Augustus Tod begann die Kunst zu sinken, und gerieth unter Septinius Severus völlig in Verfall. Uebrigens würde doch die christliche Malerei rascher aufgeblüht sein, hätten sich ihr nicht zwei mächtige Hindernisse von Außen entgegengestellt. Das eine war der in der griechischen Kirche ausg brochene Bilderstreit, der sich zwei Jahrhunderte hindurch fortspann und an vielen Orten zu fanatischer Zerstörung der Kirchenbilder führte. Das andere war der äußere Zwang, den man in der griechischen Kirche den Künstlern auferlegte, indem man eine unabänderliche Norm, sowohl für Christus- und Marienbilder, wie für die Bilder der Apostel und Heiligen überhaupt aufstellte. Jenes hatte zur Folge, daß sich die Kunst mehr der Miniaturmalerei zuwandte; dieses erzeugte den starren byzantinischen Styl, der sich bis zum 13. Jahrhundert behauptete. Auf der ersten Stufe der Entwicklung erblicken wir sonach die Malerei im byzantinischen Styl und den Miniaturen, vom 4.—13. Jahrhundert. Im 13. Jahrhundert befreite sich die Kunst unter Cimabue und Giotto von der Stereotypik des byzantinischen Styls, und begann nun kräftig aufzublühen. Ihre höchste Blüthe erreichte die Malerei im 15. und 16. Jahrhundert; unter Masaccio, Fiesole, Perugino, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, van Eick und A. Dürer. Seit der Reformation, besonders im 17. Jahrhundert, begann die Malerei, wie die schriftliche Kunst überhaupt zu sinken, bis sie endlich im 19. Jahrhundert durch den Einfluß der Romantik, so wie des wiedererwachten kirchlichen Lebens sich abermals zu einer beträchtlichen Höhe emporschwang. Es lassen sich demnach in der Entwicklungsgeschichte der Malerei die oben bezeichneten vier Perioden unterscheiden.

§ 122.

Der byzantinische Styl, die Malerei in der griechischen (russischen) Kirche.

In der griechischen Kirche trat man der Entwicklung der Malerei dadurch hemmend entgegen, daß man eine unabänderliche Norm, sowohl für die Christus-, wie für die Heiligenbilder festsetzte und auch die geringste Abweichung davon verwarf. Für die Christusbilder ward entweder das Abgarus- oder Veronikabild; für die Bilder der Muttter Jesu und der Apostel das bereits erwähnte, dem Evangelisten Lukas zugeschriebene Original als gültiger Typus angenommen. Nur diejenigen Bilder fanden Beifall und Aufnahme in den Kirchen, welche sich genau an den kirchlich recipirten Typus hielten, und so getreu wie möglich mit dem Originale übereinstimmten. Und wer ein Heiligenbild beim Künstler bestellte, wollte nicht ein Phantasiebild des Malers, sondern eine getreue Kopie dieses oder jenes bestimmten Bildes haben, mochte es sonst auch noch so unscheinbar sein. So lange nun dieser Zwang dauerte, der dem Künstler jede freie Bewegung versagte, und keine künstlerische Kritik aufkommen ließ, war es der Kunst unmöglich, einen höhern Schwung zu nehmen. Es entstand daher allmählig jener starre, steife und einförmige Styl, der unter dem Namen des „byzantinischen“ bekannt ist.

Die Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Styls, wie er im Laufe der Zeit zur Entwicklung kam, bestehen beiläufig in Folgendem: Die Gestalten sind lange und gedehnt, die Formen der Köpfe mager und länglicht, die Charaktere herb und strenge, die Gesichtszüge starr und steif, die Augen unlebendig, nicht selten sogar geschlossen. Das Antlitz wurde gewöhnlich braun gefärbt, namentlich bei den Muttergottesbildern. Die fromme Geberde ist gewöhnlich mit seitwärts geneigtem Kopfe, und halb zusammengefügten Händen dargestellt. Die Gewänder sind in viele enge Falten gebrochen, die Farben derselben dunkel und schwer. Theils der Pracht wegen, theils um den Lichtglanz anzudeuten, von dem die Heiligen im Reiche der ewigen Verklärung umflossen sind, malte man sie auf Goldgrund[1]).

---

[1]) Eine nähere Erklärung über den Lichtglanz, womit die Kunst die Heiligen-

Die byzantinischen Bildwerke charakterisiren sich überhaupt durch Steifheit und Härte in der Zeichnung, durch Mangel an Haltung, Geist und Ausdruck, durch Grellheit des Colorits und große Goldverschwendung, wie durch Ueberladung mit Perlenschmuck. Da sie endlich von keinem das Gemüth ergreifenden Kunstgenius beseelt sind, so erhalten sie ein mehr statuarisches als malerisches Aussehen, ja so zu sagen etwas Götzenartiges.

Diese für die Kunst so verderbliche Stereotypik machte sich besonders im byzantinischen Kaiserthum geltend; von Constantinopel verbreitete sich der byzantinische Styl auch nach Italien und Deutschland, und beherrschte überhaupt die Kunst bis in's 13. Jahrhundert vollständig. In Italien und Deutschland, wo man ihn mit etwas mehr Freiheit und Geschmack handhabte, ist er unter dem Namen des romanischen bekannt. Ebenso fand der byzantinische Styl in Rußland Eingang, und erhielt sich dort, wie in der ganzen griechischen Kirche bis heute fast ganz unverändert. Namentlich hielt man in der russischen Kirche an dem von Byzanz her überkommenen Typus mit aller Strenge fest. Der erste und wohl auch einzige Maler von Bedeutung in der russischen Kirche war der Mönch Andreas Rublew in Moskau (um 1400); seine Bilder wurden so vortrefflich gefunden, daß sie noch im Jahr 1551 in dem Stoglawnik (Kirchengesetzbuch) als Muster für alle andern Maler vorgeschrieben wurden, es heißt darin nämlich: „Alle Bischöfe sollen darauf sehen, daß die Bilder nach alten griechischen Mustern oder nach denen von Andreas Rublew und andren berühmter Künstler gemacht würden; und mit diesem heiligen Geschäfte sollen sich nur diejenigen befassen dürfen, die der Czar und die Geistlichkeit um ihrer Geschicklichkeit und ihres untadelhaften Lebens willen für würdig dazu halten." Hieraus erklärt sich auch der abgöttische Bilderdienst, dem wir in der russischen Kirche begegnen; durch ihre fremdartige Alterthümlichkeit und ihr mysteriöses Dunkel leistete sie dem

---

bilder umgab, findet sich in dem Hortus deliciarum der Aebtissin Herradis von Landsberg; in einem Manuscripte der Straßburger Bibliothek aus dem 12. Jahrhundert heißt es: „Lumina quæ circa caput sanctorum in modum circuli depinguntur, designant, quod lumine æterni splendoris coronati feruntur. Idcirco vero secundum formam rotundi Scuti pinguntur, quia divina protectione ut Scuto muniuntur." Vergl. Durandi Rationale I. c. 3.

Aberglauben Vorschub. Dieser Stillstand, in den die griechische Kirche auf dem Gebiete der Kunst gerieth, war seit ihrer Trennung von der abendländischen so zu sagen unvermeidlich; nachdem sie sich vom lebendigen Einheitspunkte der Kirche losgesagt hatte, konnte es kaum anders geschehen, als daß sie das Lebensprinzip christlicher Bildung in der Wissenschaft wie in der Kunst verlor, und in todte Einförmigkeit versank. — Anders erging es dem byzantinischen Styl in Italien und Deutschland; hier warf die Kunst im 13. Jahrhunderte die ihr lästigen Fesseln ab, und gelangte durch diese Befreiung bald zu einer wunderbaren Höhe und Blüthe. Doch gab es auch später noch manche treffliche Meister in Italien und Deutschland, welche die technischen Fortschritte nicht auf Bilder religiösen Inhalts angewendet wissen wollten, die vielmehr in dem hergebrachten Typus der seitwärts geneigten Köpfe, der aufgehobenen Hände, des starren Ausdrucks, der gezwungenen Haltung eben so kräftige Mittel zur religiösen Erhebung erblickten, wie in den lebendigeren frischeren Gestaltungen Giotto's, da Vinci's, Raphael u. a. m.

§ 123.

Die Mosaik- und Miniaturmalerei.

Ein andres Hinderniß, das sich mehrere Jahrhunderte hindurch der Entwicklung der Malerei entgegenstellte, war der Bilderstreit, der besonders im ersten Jahrhundert mit fanatischer Erbitterung geführt wurde. Hat ja doch der Kaiser Leo der Isaurier durch ein Edikt (730) die Abschaffung aller Bilder im ganzen Reiche anbefohlen und den Mönchen das Anfertigen derselben auf das Strengste untersagt. Bald darauf erschien ein andres Edikt, wornach alle Bilder Christi, der Mutter Jesu und der Heiligen, wo sie sich immer vorfänden, in Kirchen oder Privatwohnungen verbrannt und die Wände in den Kirchen weiß übertüncht werden sollten; wer sich aber widersetzen würde, solle es mit dem Tode büßen. Bei der Brutalität, womit diese Befehle ausgeführt zu werden pflegten, konnten sich die Künstler nicht sonderlich aufgemuntert fühlen, der Kirchenmalerei sich zuzuwenden. Hieraus läßt es sich daher theilweise erklären, warum man sich um diese Zeit bis zum 11. Jahrhundert

mit besonderer Vorliebe einem andern Zweig der Malerei zuwandte — der Mosaik- und Miniaturmalerei.

Unter Musiv- oder Mosaikgemälden versteht man bekanntlich diejenigen Darstellungen, die durch harmonische Zusammenstellung farbiger Steinchen, Perlen und Täfelchen von Marmor, Glas u. dgl. gebildet sind [1]). Gewöhnlich wurden derartige Gemälde auf farbigem Hintergrund angebracht und mit einer Einfassung versehen. Der Kitt, durch welchen die Verbindung der einzelnen Stückchen unter sich und mit der Wand bewirkt wurde, bestand gewöhnlich aus einer Mischung von Eyweiß, Marmorstaub und gelöschtem Kalk. Der Goldgrund wurde durch Glaswürfel mit eingeschmolzenem Gold gebildet. — Die Mosaikmalerei war schon den alten Persern und dem israelitischen Volke bekannt, wie aus einer Stelle im Buche Esther zu ersehen, wo es heißt: „Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant; quod mira varietate pictura decorabat“ (c. I, 6.). Auch bei den alten Römern wurde die Mosaikmalerei häufig bei Verzierung der Wände angewendet; denn Plinius schreibt: „Parietes toti operiuntur interraso marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis“ (35, 1.). Das bedeutendste aus der altrömischen Welt noch vorhandene Mosaikgemälde ist die berühmte in Pompeji vorgefundene „Alexanderschlacht“. Dieses Mosaikbild wird auf 1,400,000 Stückchen naturfarbigen Marmors geschätzt; das Hauptmotiv der Composition ist der Tod des persischen Feldherrn durch die Lanze Alexanders [2]). Von welcher Größe die musivischen Gemälde bisweilen waren, zeigt unter andern auch die bekannte Mosaik, „die Tauben des Kapitols,“ an welchem 160 Marmorstücke auf den Raum eines Quadratzolls gehen.

Indem sich die christliche Kunst der Musivmalerei bemächtigt, hat sie dieselbe zugleich auf eine höhere Stufe der Entwicklung gebracht. Und nicht nur die Fußböden der Kirchen, sondern auch die

---

[1]) Das Wort: musivisch stammt entweder vom griechischen „μουσεῖον“, oder auch vom hebräischen “מָסַךְ:” (miscuit) mischen.

[2]) Göthe, der wenige Tage vor seinem Tode mit einer Zeichnung von diesem Bilde überrascht wurde, bemerkte hiezu: „Mitwelt und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst würdig zu commentiren.“

Gewölbe, Wände und Portale pflegte man mit musivischen Gemälden zu verzieren. Hauptsächlich wurde die Wölbung der Concha zur Mosaik benützt, die gewöhnlich den Heiland in kolossaler Gestalt darstellte, aufrechtstehend, mit einem Buch oder einer Schriftrolle in der Linken, die Rechte zum Segnen erhebend. Den Heiland umgeben auf beiden Seiten die Apostel Petrus und Paulus; auf verschiedenen Mosaikbildern des 6. und 7. Jahrhunderts nimmt die heilige Jungfrau die mittlere Stelle unter den bildlichen Darstellungen der Absiswölbung ein, über ihr Christus in halber Figur, zwischen zwei Engeln schwebend und segnend. Bisweilen wurde auch Christus und Maria auf einem reichen Throne sitzend dargestellt. Die ältesten und werthvollsten Mosaikgemälde befinden sich zu Rom, Ravenna, Venedig und Florenz. Von hohem künstlerischem Werthe ist die Mosaik in der Kirche der heil. Sabina zu Rom, welche Papst Cölestin im Jahre 425 fertigen ließ; sie stellt Christum dar, als Licht der Welt, daneben die Orte Bethlehem und Jerusalem. Ein anderes in derselben Kirche befindliches Musivgemälde enthält die symbolischen Figuren der vier Evangelisten. Auch in der Kirche St. Maria Maggiore in Rom befinden sich mehrere schätzbare musivische Darstellungen aus dem 5. Jahrhundert, apokalyptische Visionen und Scenen aus dem Alten Testament enthaltend[1]). Das älteste Musivgemälde befindet sich jedoch in dem kleinen Kuppelgewölbe der Constanza zu Rom, das Brustbild der Constanza ist mit Weinreben, geflügelten Genien und Vögeln reich eingefaßt. Zu den gelungeneren Mosaikarbeiten aus dem 5. Jahrhundert gehören noch die zu Ravenna in der Kirche der heil. Agatha, wovon das eine Christum darstellt, wie er auf einem mit Edelsteinen besetzten Thron segnend die Hand ausstreckt. Prachtvolle Mosaiken befinden sich auch in der Kapelle der Galla Placidia, an allen Gewölben glänzen auf dunkelblauem Grund Sterne, Rosetten und Ranken in Gold; im Kuppelgewölbe schwebt ein goldenes Kreuz zwischen den vier evangelischen Symbolen. Auch im Dome zu Torcello bei Venedig befindet sich ein werthvolles Musivgemälde, die Auferstehung der Todten und das Weltgericht darstellend[2]). Nicht minder gelungen sind die

[1]) Vergl. Die „kirchliche Architektur", § 97.
[2]) Ebendaselbst § 98.

Mosaiken in der Markuskirche zu Venedig, und jene im Kuppelgewölbe der Kirche St. Giovanni zu Florenz. Die Mosaikmalerei nahm überhaupt in der alten Kunst einen ansehnlichen Rang ein, wozu freilich die architektonischen Verhältnisse der altchristlichen Basilika nicht wenig beitrugen, da diese viel leeren Raum darbot, den man durch bildlichen Schmuck beleben mußte.

Was die Miniaturmalerei betrifft, so wurde sie theils zur Verzierung, theils zur Erläuterung religiöser Schriften gebraucht, namentlich der Evangelienbücher, der Legenden der Heiligen, Manuscripte von Kirchenhymnen u. a. m. Auf ähnliche Weise pflegte man schon im alten Rom die Manuscripte zu verherrlichen, so z. B. wissen wir, daß Varro die Lebensbeschreibung berühmter Männer mit Illustrationen, d. h. mit siebenhundert Porträts schmückte, und Plinius belobt dieß Unternehmen und sagt: „Varro habe hiedurch nicht nur die Namen jener Männer verewigt, sondern auch über alle Länder der Erde verbreitet.“ („Immortalitem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut præsentes esse ubique et claudi possint“ Plin. l. 35, 2.). In der christlichen Kirche kam diese Sitte besonders durch Kanstantin d. Gr. in Uebung, indem er für die reichhaltige Bibliothek, die er in Konstantinopel anlegte, viele Bücher, namentlich der heil. Schrift mit prachtvollen Miniaturen schmücken ließ; dasselbe geschah später von Theodosius d. J., der jene Bibliothek beträchtlich vermehren ließ. Ueberhaupt kam um diese Zeit die Sitte, ansehnlichen Schriften Illustrationen beizugeben, im byzantinischen Kaiserthum sehr in Schwung; selbst auf Kleidern und Gewändern pflegte man Stickereien mit Miniaturen anzubringen; und daß die Reicheren hiemit oft großen Luxus trieben, ist ersichtlich aus einer Homilie des Asterius über „den reichen Mann und den armen Lazarus“, worin er tadelnd hervorhebt, wie die Reichen ihrer Christenpflicht schon Genüge g leistet zu haben glaubten, wenn sie auf ihren Gewändern Christum und die Apostel, die Hochzeit zu Kanaan und die Krankenheilungen abgebildet trügen, und wobei er unter anderm bemerkt: „die Christen sollten nicht den Gichtbrüchigen auf ihren Kleidern gestickt haben, sondern dafür lieber die Kranken selbst aufsuchen und ihnen helfen.“

Die eigentliche Blüthezeit der Miniaturmalerei fällt in die Zeit vom 7.—9. Jahrhundert, und zwar wurde sie, wo nicht ausschließ-

lich, so doch vorzugsweise in den Klöstern gepflegt; die meisten und werthvollsten Miniaturen sind in der stillen Klosterzelle entstanden, wie denn auch nur die Klöster und reichen Stifter im Besitze von solchen mit Miniaturen verzierten Manuscripten waren. Auch Cassiodor soll sich, nachdem er in's Kloster getreten war, eifrig mit Miniaturmalerei befaßt haben. Von Byzanz verbreitete sich dieser Zweig der Malerei nach Italien, Britannien, Gallien und Deutschland; in Italien begann die Miniaturmalerei im 10. Jahrhundert wieder etwas zu sinken, doch scheint sie im 13. Jahrhundert auf's Neue in Schwung gekommen zu sein, wenigstens thut Dante in seiner „divina comedia“ einiger damals berühmter Miniaturmaler Erwähnung: des Oderisi aus Gubbio und des Franko aus Bologna [1]):

„Du, Odris! rief ich, froh ihn zu erkennen,
Scheinst Gubbio's Ruhm, der Ruhm der Kunst zu sein,
Die „Miniaturkunst“ die Pariser nennen.
Ach, Bruder, heitrer sind die Schilderei'n,
Versetzte Jener „Frank's“ des Bolognesen,
Sein ist der Ruhm nun ganz, zum Theil nur mir.“

In Britannien und Irland blühte die Miniaturmalerei hauptsächlich im 7. Jahrhundert, doch sind die aus jener Zeit erhaltenen Gemälde noch ziemlich roh und unvollkommen. Einen größern Fortschritt zeigen die fränkischen Miniaturen, namentlich die aus der Zeit Karls d. Gr., noch mehr jene unter Karl dem Kahlen. Die aus den Zeiten Karls des Kahlen gefertigten Miniaturen zeichnen sich besonders durch ihre reiche Ausstattung aus; die Buchstaben sind verhältnißmäßig groß, oft vergoldet, die Initialen mühsam verziert, die Blätter haben eine reiche Einfassung, das Pergament ist purpurroth oder violett; in den unter Karl d. Gr. gefertigten Schriften findet sich gewöhnlich ein Dedikationsblatt, welches den Kaiser darstellt, wie er das Manuscript aus der Hand des Abschreibers oder Künstlers entgegennimmt. — Sowohl an den Mosaiken wie an den Miniaturen tritt der byzantinische Typus unverkennbar hervor, weßhalb sie, auch was die künstlerische Behandlung und den geistigen Ausdruck betrifft, nicht mit den Bildwerken der darauffolgenden Pe-

[1]) Vergl. „Fegfeuer“ XI, 79.

riode verglichen werden können. Auch gibt sich in der Herbeiziehung heidnischer Personifikationen und allegorischer Gestalten der Einfluß römischer und griechischer Vorbilder zu erkennen. Doch zeigt sich in den angelsächsischen und fränkischen Miniaturen schon eine gewisse Selbstständigkeit und freiere Bewegung, namentlich in Gestaltung des menschlichen Körpers, in der Anwendung nationaler Trachten, sowie in der Wahl des Gegenstandes und der Erfindung.

Die ältesten noch vorhandenen, mit Miniaturen verzierten Manuscripte sind: eine in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien befindliche Handschrift, wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert, Scenen aus dem Alten Testament darstellend; die Zeichnung ist hier noch etwas steif und unkorrekt. Gelungener sind die Miniaturen eines Manuscripts der heiligen Schrift, das der Abtei auf Monte Amiata angehörte, nunmehr aber in der Laurentiana zu Florenz sich befindet; es stammt aus dem 6. Jahrhundert. In derselben Bibliothek befindet sich ein syrisches Manuscript vom Jahr 586, das 26 Tafeln mit Miniaturen enthält, unter denen sich besonders die „Himmelfahrt Christi" und die „Verkündigung Mariä" durch gute Composition und gelungene Ausführung auszeichnen. Das werthvollste mit Miniaturen geschmückte Manuscript befindet sich aber in der vatikanischen Bibliothek zu Rom, es stammte aus dem 9. Jahrhundert und enthält 430 von verschiedenen Künstlern ausgeführte Gemälde zur Lebensbeschreibung der Heiligen. — Wenn gleich die noch vorhandenen Mosaiken und Miniaturen in technischer Beziehung den Malereien der spätern Periode nachstehen, so sind sie doch für die Geschichte der christlichen Malerei von großer Bedeutung; da es an einer vollständigen Sammlung von größeren Gemälden aus dem christlichen Alterthume fehlt, weil die meisten und ansehnlichsten während der Bilderstürmerei oder in den Tagen der Völkerwanderung zertrümmert wurden, so sind es hauptsächlich die Miniaturen und Mosaiken, aus denen wir den Charakter der Malerei jener Zeit beurtheilen können.

Zweite Periode.

Das Aufblühen der Malerei.

(Vom 13.—16. Jahrhundert.)

§ 124.

Befreiung der Malerei vom byzantinischen Typus.

Das Mangelhafte und Ungenügende des byzantinischen Styls konnte dem tieferen Blicke genialer Meister nicht entgehen; der Mangel an Natürlichkeit und Lebendigkeit, an dramatischer Gruppirung und Bewegung, an Modellirung durch Licht und Schatten, an Naturumgebung und landschaftlichem Hintergrund mußte endlich fühlbar werden. Es machte sich daher in Italien wie in Deutschland allmählig das Bestreben geltend, die Malerei von ihrem steifen, starren und einförmigen Charakter zu befreien und einer lebendigeren Darstellungsweise Bahn zu brechen. Die ersten Spuren dieser neuen Richtung zeigen sich schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts, im 14. wurde sie noch weiter fortgebildet, und erreichte im 15. und 16. ihren Höhepunkt. Anfangs behielt man den byzantinischen Typus seinen Grundzügen nach bei, behauptete aber, statt der starren mechanischen Nachbildung, eine gewisse Selbstständigkeit: während man nämlich einerseits die überkommenen typischen Formen gelten ließ, verlieh man denselben zugleich einen lebendigeren natürlicheren Ausdruck, mehr Innigkeit und Wärme. Diese Verbindung des byzantinischen Typus mit der freiern Darstellungsweise wurde in Italien durch Nicola Pisano eingeleitet, und durch Cimabue vollzogen. Bald aber sagte man sich in Italien von den überlieferten Formen völlig los, und schloß sich mehr und mehr an antike Muster an, wozu bereits Giotto den Anfang machte. In Deutschland hingegen hielt man noch lange Zeit mit frommer Gewissenhaftigkeit an dem traditionellen Typus fest, wußte aber diesen selbstständig durchzubilden und in eigenem Geiste zu beseelen.

Es kam somit jetzt ein neues Prinzip in die christliche Malerei — das Prinzip der freiern Gestaltung. Dieses reformatorische Prinzip hätte gefährlich werden können, hätte nicht der gläubig fromme Sinn die damaligen Künstler vor Ausschreitungen bewahrt.

So aber bewegte sich ihre Freiheit innerhalb der von der Kirche und dem christlichen Geiste gesetzten Schranken.

Denn die Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, welche die Künstler in Anspruch nahmen, ist keineswegs in dem Sinne zu verstehen, als hätten sie nur der individuellen Anschauung folgen und die Rechte der Subjektivität zur Geltung bringen wollen; sie hielten sich vielmehr genau an den objektiven christlichen Geist, an den Lehrbegriff und die Traditionen der Kirche. Diesen Geist des christlichen Glaubens, Liebens und Hoffens hatten sie in sich aufgenommen, von ihm genährt und getragen, ließen sie ihn in seiner ganzen Größe, Hoheit und Kraft in ihre Bildwerke übergehen. Ihre Compositionen waren nur der künstlerische Ausdruck für die frommen Gefühle und Anschauungen die in Momenten heiliger Weihe ihr Inneres beseelten. Die Freiheit, die sie sich gestatteten, bezog sich lediglich auf die äußere Form, auf die Gestaltung und Anordnung in der Composition, auf die Mandhfaltigkeit der Erfindung, auf Natürlichkeit, Reinheit und Correctheit der Formen, auf Farbenpracht und überhaupt die Technik. — Obgleich daher die italienischen Meister sich mehr oder weniger nach antiken Mustern bildeten, und ihre Formen zum Theil sich aneigneten, so war doch die antike sinnliche Schönheit keineswegs das höchste Ziel, dem sie nachstrebten, die antiken Formen wurden bei ihnen vielmehr zum Träger des himmlisch Schönen, des Friedens in Gott, des glaubensvollen demüthigen Sinnes, des beschaulichen christlichen Ernstes, der Heiligkeit und Hoheit der Seele.

Aus dieser freiern, selbstständigen Bewegung der Künstler erwuchs aber nicht nur der Kunst, sondern auch dem kirchlichen Leben ein ansehnlicher Gewinn; durch das Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit leisteten sie der Aufgabe der christlichen Kunst besser Genüge, denn es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die höchste Wahrheit im Ausdruck menschlicher Züge und Geberden, wenn sie religiöse Gefühle beleben, am besten geeignet ist, fromme Stimmungen im Beschauer zu erwecken. Aber auch die Phantasie des Künstlers erhielt hiedurch einen freieren Spielraum, und er konnte jetzt den darzustellenden Personen in Miene und Stellung denjenigen Ausdruck geben, der ihm geeignet schien, fromme Empfindungen im Beschauer zu erwecken. Zugleich wurde der Umfang des Darzustellenden

beträchtlich erweitert; seither war der Kreis für die bildende Kunst enge umschrieben und auf die Gestalten einzelner Heiligen und die biblische Geschichte beschränkt. Nunmehr konnte man aber auch überlieferte Thatsachen, Erzählungen in's Bereich der Darstellung ziehen, und was von besonderem Werthe war, man konnte auch den Gedanken bildlich erfassen und sichtbar vor das Auge hinstellen. So wurde der Stoff für die bildende Kunst unendlich vermehrt, und die Künstler sahen sich zugleich aufgefordert, das religiöse Leben aufmerksamer zu beobachten. Der Malerei war es jetzt möglich, das christliche Leben in seiner ganzen reichen, mannichfaltigen Erscheinung und Entwicklung zur Darstellung zu bringen; der christliche Glaubensinhalt, die heilige Geschichte und Legende, die transcendentale Welt, Alles was die Kirche Großes und Herrliches schuf, ward jetzt in das Bereich des künstlerischen Schaffens gezogen, und vom Genie in all seiner Wahrheit Fülle und Größe verkörpert hingestellt. Diese Mannichfaltigkeit wurde noch dadurch vermehrt, daß die eingetretene Selbstständigkeit die nationalen Eigenthümlichkeiten der Künstler zur Geltung brachte, und verschiedene Kunstrichtungen hervorrief, die indessen bei aller Verschiedenheit im Aeußern doch sämmtlich von demselben Geiste, derselben Grundidee beseelt waren — vom Gedanken an die Verherrlichung der Kirche und des dreieinigen Gottes. Die namhaftesten Schulen, die nunmehr in Italien sich bildeten, sind die Florentinische und die Umbrische (Sienesische) mit ihren Nebenzweigen: der mailändischen und venetianischen.

Die florentinische Schule.

§ 125.

Cimabue und Giotto.

Als Vermittler zwischen der alten und neuern Malerei ist außer Nicola Pisano (geb. 1200) hauptsächlich Cimabue zu betrachten (1240—1300). Er war der Erste, der es wagte, von der bis dahin allein gültigen unabänderlichen Norm abzuweichen und den byzantinischen Styl in etwas zu modifiziren; zwar behielt er den recipirten Typus in seinen Grundzügen bei und malte auch

noch auf Goldgrund, wußte aber den typischen Formen mehr Geist und Leben einzuhauchen und auf solche Weise eine freiere Richtung anzubahnen. Obgleich daher sein Styl noch etwas starr und steif erscheint, so zeigt sich doch darin — namentlich in seinen späteren Werken eine Vervollkommnung der beibehaltenen typischen Form, eine größere Natürlichkeit und Lebendigkeit, und vervollkommnetere Zeichnung der Umrisse. Zu seinen bekanntesten Bildwerken gehört „die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde" in der Kirche Maria Novella zu Florenz. Welchen lebhaften Antheil damals das Volk an der Kunst nahm, erhellet aus der Thatsache, daß man dieses Bild in feierlicher Prozession von der Werkstätte des Künstlers abholte und durch die Straßen der Stadt in die Kapelle trug, zu deren Verzierung es bestimmt war. Außerdem wird ihm ein großes Madonnabild in der Akademie zu Florenz zugeschrieben, deßgleichen ein Wandgemälde in der Kirche St. Francesco zu Assisi — Brustbilder verschiedener Heiligen darstellend; die hier angebrachten blumigen Ornamente zeugen schon deutlich von der eingeschlagenen neuen Richtung.

Noch entschiedener tritt das reformatorische Streben in seinem Schüler Giotto hervor (1276—1336). Dieser hochbegabte Meister, der die drei verschwisterten Künste (Malerei, Architektur und Sculptur) in Einer Person vereinigte, durchbrach die seitherigen Schranken gänzlich und sagte sich von dem conventionellen Typus völlig los, so daß er für den eigentlichen Regenerator der christlichen Malerei gelten kann. Nachdem sich Giotto der bisherigen, den künstlerischen Fortschritt hemmenden Fesseln entledigt hatte, wandte er sich um so entschiedener der Naturnachahmung zu, und setzte sich bei seinen Darstellungen hauptsächlich die Naturwahrheit zum Ziel. Diese war vor ihm fast gänzlich vernachläßiget worden, weßhalb auch Bocaccio in seinem Decamerone und Ghiberti von ihm rühmen: „er habe die Natürlichkeit in die Malerei eingeführt". Durch dieses Streben nach naturgetreuer Darstellung gelang es ihm, die Malerei namentlich in der Technik auf eine beträchtlich höhere Stufe zu führen; in seinen Werken zeigt sich gegen die früheren ein ungeheurer Fortschritt in Rücksicht auf Feinheit und Korrektheit der Zeichnung, Natürlichkeit der Gestalten und Formen, Colorit, erfinderische Composition, Treue der Darstellung u. dgl.

Giotto copirte aber nicht nur die Natur, er wußte auch Leben und Bewegung in seine Gestalten zu bringen, und namentlich den Gesichtsausdruck durch eine gewisse geistige Verklärung zu veredlen; er war überhaupt ein geistreicher, nachdenkender Künstler, wie denn auch das spekulative Element in seinen Werken vorherrscht.

Die meisten Gemälde Giotto's enthalten Scenen aus dem Leben des heiligen Franziskus und befinden sich in Pisa, Florenz und Assisi; unter diesen zeichnen sich besonders die allegorischen Darstellungen der drei Ordensgelübde der Franziskaner durch ihre geistreiche Anlage und Ausführung aus, so z. B. ist das Gelübde der Armuth versinnlicht in einer von Christus vollzogenen Trauung des heiligen Franziskus mit der Armuth als seiner Braut. Ebenso geistreich ausgeführt ist „sein jüngstes Gericht" — ein großes Wandgemälde, in Padua befindlich, das die einzelnen Tugenden und Laster in allegorischen Figuren darstellt. Sehr gerühmt werden auch „der stigmatisirte Franziskus" zu Pisa, deßgleichen seine Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau. In neuester Zeit wurden in der Kirche St. Croce zu Florenz mehrere werthvolle Fresken von Giotto entdeckt, die seit Jahrhunderten durch die weiße Uebertünchung der Wände und zwei marmorne Kenotaphien dem Auge entzogen waren. Außer vier lebensgroßen Figuren von Heiligen entdeckte man vier Felder mit symbolischen Gestalten und einen heiligen Franziskus mit Sternen umschmückt, ferner sechs reiche Compositionen, in denen Giotto die Abreise des heiligen Franziskus aus dem väterlichen Hause darstellt, deßgleichen die Erscheinung des Seraphicus während einer Predigt des heiligen Antonius, und seine Erscheinung vor Sultan Saladin; sodann die Bestätigung der Ordensregeln der Franziskaner, die vom heiligen Franziskus kurz vor seinem Lebensende in Assisi ertheilte Benediktion, endlich das Begräbniß des Heiligen selbst. Die Wiederaufdeckung dieser kostbaren Kunstschätze verdankt man dem Eifer eines kunstgebildeten Mönchs des mit St. Croce verbundenen Klosters. Auch in musivischen Darstellungen leistete Giotto Großes, wie unter andern sein berühmtes Mosaikwerk im Vatikan beweist, das den Apostelfürsten Petrus auf dem Meere wandelnd darstellt. Und so groß Giotto war als Maler, war er auch als Architekt und Bildhauer; zum Zeugnisse dienen seine Sculpturen am Glockenthurm zu Pisa, die in

großartigen Zügen die ganze Geschichte des Erlösungswerkes darstellen. Auch besitzen wir von seiner Hand ein Porträt seines Zeitgenossen und Freundes Dante, der ihm in seiner Divina comedia folgende Verse widmete.

O eitler Ruhm des Könnens auf der Erden!
Wie wenig dauert deines Gipfels Grün,
Wenn roher nicht darauf die Zeiten werden.
Als Maler sah man Cimabue blühn,
Jetzt sieht man über ihn den Giotto ragen,
Und jenes Glanz in trüber Nacht verglüh'n. Purg. XI, 91—97.

Diese beiden Vormänner haben der florentinischen Schule ihren Ursprung gegeben, die sich von der fast gleichzeitig gegründeten sienesischen oder umbrischen darin unterscheidet, daß sie vorzugsweise nach Naturwahrheit strebte, nach Treue und Korrektheit der Darstellung, nach physiognomischer Feinheit und Schärfe, perspektivischer Zeichnung, Uebereinstimmung der Charaktere und Situationen, geistreicher Anordnung und Ausführung, während uns die umbrische Schule mehr in die innere Gemüthswelt einführt, und uns das contemplative Leben der Seele in seinen manchfachen Nüancirungen und Abstufungen schauen läßt. Die florentinische Schule repräsentirt sonach in der Kunst die Scholastik, während die umbrische die Mystik vertritt. Das großartige System der Scholastik, welches die Meister der theologischen Wissenschaft, vor Allen Thomas von Aquin, einem Riesendome gleich in ihren Schriften auferbauten, haben die Meister der florentinischen Schule, insbesondere Giotto, in ihren Bildwerken, wie in einem grandiösen Panorama vor uns hingestellt [1]).

§ 126.

Die Malerei in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, Masaccio und Fiesole.

Nach Giotto trat in der Malerei beinahe ein ganzes Jahrhundert hindurch völliger Stillstand ein; zwar in der Technik wußten die bessern Künstler dieser Zeit so ziemlich die von Giotto er-

[1]) Vergl. „die Heiligenbilder" von Dr. Alt.

rungene Stufe zu behaupten, aber was die geistige Behandlung des Stoffs betrifft, stehen sie weit hinter dem großen Meister zurück. Die namhaftesten Maler dieser Zeit sind: Th. Gaddi, Giottino, Giovanni da Melano und Orgagna; letzterer (1329—1380) gelangte zu hohem Ruf durch sein Altargemälde in der Kirche St. Novella zu Florenz, Christum und verschiedene Heilige darstellend. Dagegen sehen wir in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwei hochbegabte Meister hervortreten, durch welche die Kunst um ein Beträchtliches weiter geführt wurde: Masaccio (1402—1443) und Fiesole (1387—1455). Der Fortschritt, den die Kunst unter den beiden Meistern machte, zeigt sich hauptsächlich in genauerer Zeichnung der menschlichen Gesichtszüge, in Vervollkommnung der Gestalten und Formen, Präcisirung der verschiedenen Charaktere und Situationen, in der Gewandung und Modellirung. Während aber Fiesole mehr das innere Seelenleben, den geistigen Ausdruck der Gesichtszüge erforschte, besteht Masaccio's Verdienst vornehmlich in treuer naturgemäßer Darstellung der äußern menschlichen Erscheinung, weßhalb auch Lanzi in seiner Kunstgeschichte von ihm sagt: „seine menschlichen Gestalten hätten etwas Porträtartiges." Indessen wußte er seinen Gestalten eine gewisse Hoheit und Würde einzuprägen. Seine berühmtesten Gemälde sind: das Sakrament der Taufe, der Zinsgroschen, die Almosenspendung des Apostels Petrus, zwei Kranke zu den Füßen des Apostels Petrus, um Heilung flehend.

Einen ungleich höhern Rang als christlicher Maler nimmt Johannes von Fiesole ein; in diesem großen Meister finden wir geniale Kraft und künstlerische Fertigkeit mit tiefer Frömmigkeit und lauterem heiligem Sinne so vollkommen, wie kaum in einem andern Künstler vereinigt. Mystiker zugleich und geistreicher Denker, kann man ihn ebensowohl der florentinischen wie der umbrischen Schule beizählen. Dem Dominikanerorden angehörig, hat sich Fiesole in der Stille der Klosterzelle nicht nur durch gründliche anhaltende Studien, sondern insbesondere auch durch Gebet und fromme Uebungen für den heiligen Künstlerberuf herangebildet, wie er denn niemals ein Gemälde begann und ausführte, ohne vorher mit Innigkeit gebetet zu haben. Sein Wandel war so engelrein und heilig, daß ihm seine Ordensbrüder den Namen „des Englischen, Angelico" beilegten.

Dabei war er von solcher Demuth, daß er die erzbischöfliche Würde, wozu ihn der damalige Papst Nikolaus erheben wollte, ablehnen zu müssen glaubte, weil er sich derselben unwürdig hielt. Kein Kruzifixbild malte er anders, als unter Vergießung vieler Thränen, die Bilder der heiligen Jungfrau aber, und das heilige Kreuzzeichen führte er immer nur knieend aus. Von Fiesole vor Allen läßt sich daher sagen, daß er seine Werke unter sonderbarer Gnade und höherer Eingebung gefertigt; sie sind das treueste Abbild dessen, was er in seiner engelreinen gottbegnadigten Seele geschaut, und tragen alle den Charakter von Visionen. Hieraus erklärt es sich, warum Michel Angelo, als er Fiesole's Gemälde, „die Verkündung Mariä", zu Gesicht bekam, ausrief: „es sei menschlicherweise unmöglich, ein so holdseliges Bild der heiligen Jungfrau zu gestalten, es sei denn, der Maler habe das Urbild selbst gesehen." Und Vasari sagt von dessen Engelsköpfen: „sie könnten im Paradiese nicht schöner sein." Heiliger Friede, himmlische Anmuth und zarte Lieblichkeit ist in eigenthümlicher Weise über alle Schöpfungen Fiesole's ausgegossen, so zwar, daß sie dem Beschauer gleichsam die höhere Welt erschließen, und die verklärten Gestalten der seligen Geister zu ihm herniederführen.

Außer dem bereits erwähnten, in der Kirche St. Marco zu Florenz befindlichen Gemälde, „die Verkündung Mariä," hat der Künstler hauptsächlich folgende mit großer Kunst, Zierde und besondrer Gnade ausgeführt; die Darstellungen des Himmels, nach Dante's Comedia, die Fresken im Dominikanerkloster St. Macro zu Florenz, die Leidensgeschichte in einer Kapelle des vatikanischen Palastes. Zu den vorzüglicheren Werken des frommen Meisters gehört ferner „die Krönung Mariä"; eine ganz eigenthümlich innige Frömmigkeit und Stille schwebt über dem Ganzen, mit milder klarer Färbung und heiterer Beleuchtung; in den Gesichtern voll Naturwahrheit liegt eine ausnehmende Reinheit und sanfte Verklärtheit, die Augen sind voll Seele. Auch seine „Kreuzabnahme" ist sehr gelungen und besonders merkwürdig wegen der ausdrucksvollen schönen Gestalten des Johannes und Joseph von Arimathia, jene voll warmen Gefühls, diese voll frommen Ernstes[1]).

---

[1]) Vergl. Görres' Mystik. Quandt, über die Kunst in Italien, III, 122. Kunstblatt 1825, Nr. 103.

Ein neuerer Dichter verherrlichte den frommen Meister durch folgende Strophen:

In der Zelle heil'gem Frieden
Fern vom Lärm der Welt geschieden,
Malt ein Bruder fromm und mild
Betend ein Marienbild.

Seinem Auge, Licht erfüllet,
Scheint die Erde nachtumhüllet;
Bilder einer höhern Welt
Schaut sein Geist von Gott erhellt.

Doch wer naht der reinen Schwelle?
Wer betritt die stille Zelle?
Nikolaus[1]) von Gott geweiht
Zum Vater aller Christenheit.

Und ergriffen von Entzücken
Sieht er mit gerührten Blicken
Bald das wundervolle Bild,
Bald den Bruder fromm und mild.

Hör' mein Sohn! ich bin gekommen
Weil ich viel von dir vernommen,
Wie dein Wandel mackelfrei,
Deine Kunst so heilig sei.

Deinen Lohn sollst du erblicken,
Sollst Florenz als Bischof schmücken;
Denn der Kirche ziemet nicht,
Zu verbergen solches Licht.

Flehend sank der Bruder nieder:
Sieh den kleinsten aller Brüder!
Deine allzugroße Huld
Würde nur zur ew'gen Schuld.

Nimm! o nimm von mir die Gabe:
Allzuschwach dem Bischofsstabe
Wär's um meine Ruh gescheh'n,
Müßt ich stets den Richter seh'n.

---

[1]) Papst Nikolaus V.

Was, umrauscht von Geisteswehen,
Andachtsvoll er so gesehen,
Malt er dann zu Gottes Preis
Mit der Demuth stillem Fleiß.

Und der Seele Engelklarheit,
Seines Glaubens heil'ge Wahrheit
Leuchtend aus dem Bilde strahlt,
Das der Bruder betend malt.

Doch ich weiß der Brüder Einen;
Frömmer, heil'ger gibt es keinen,
O erwähl' zum Bischof ihn,
Wiß' sein Nam ist Antonin.

Als von Thränen unterbrochen,
So der Bruder frommgesprochen,
Hat der Vater, tief gerührt,
Seines Sohnes Wunsch vollführt.

Mit dem Hirtenstab gezieret,
Hat Florenz gar weis' regieret
Antoninens milden Geist,
Den die Kirche heilig preist.

Und der Bruder, fromm und milde,
Malte fort an seinem Bilde,
Wie von heil'ger Lieb entzückt
Er es tief im Geist erblickt.

Und im klaren Engelscheine
Glänzt Fiesole der Reine,
Der so hell im Lichte steht,
Weil die Kunst ihm ein Gebet[1]).

§ 127.

Leonardo da Vinci und Michelangelo.

Masaccio's und Fiesole's Kunstbestreben wirkte sehr anregend und belebend, und rief eine Menge Nacheiferer hervor; so sehr sich diese aber auch bestrebten, die Manier der beiden großen Meister

---

[1]) Festkalender von Pocci und Görres.

sich anzueignen, so wollte ihnen dieß doch nur in Aeußerlichkeiten gelingen, in den Geist derselben vermochten sie nicht einzudringen; es fehlte ihnen hiezu eben so sehr an genialer Kraft, wie an Tiefe und Wärme religiösen Gefühls. Wir begegnen daher nach Fiesole in der florentinischen Schule einige Zeit nur Künstlern zweiten und dritten Ranges, die übrigens die christliche Malerei mit einigen schätzbaren Werken bereicherten. Hieher gehören: Paolo Uccello, bekannt als Begründer der Linear-Perspektive, Gozzoli (1400 bis 1478), dessen Bildwerke sich insbesondere durch ihre landschaftliche Umgebung charakterisiren, durch die Gruppen von Menschen und Thieren, die er außer den Haupt- und Nebenpersonen der Handlung noch anzubringen liebte; ferner: Filippo Lippi (1412—1469), Roselli (1441—1521) und Boticelli (1437—1518). Besonders aber verdient der Lehrer Michelangelo's Domenico Ghirlandajo (Corradi) — 1451—1495 — eine Erwähnung, der es zu hoher Meisterschaft in der Technik brachte; eines seiner besten Werke ist „der Tod des heiligen Franziskus" in der Kirche St. Trinita zu Florenz. Alle diese Künstler huldigten der naturalistischen Richtung, wozu bereits Giotto den Anstoß gegeben, und wußten diese auch wesentlich zu fördern.

Einen gewaltigen Aufschwung nahm aber die Malerei zu Ausgang des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts unter Leonardo da Vinci und Michelangelo. Mit diesen genialen Künstlern, in denen wir die Koryphäen der florentinischen Schule erblicken, beginnt die eigentliche Glanzperiode der Malerei. Nicht als hätten sie die Malerei in Rücksicht auf den religiösen Werth und Gehalt der Compositionen zu einer höhern Stufe erhoben — hierin war Fiesole nicht zu übertreffen — der Fortschritt erstreckt sich vielmehr auf die Technik, namentlich auf die Zeichnung der menschlichen Gestalten, des Gesichtsausdrucks, der Gemüthsbewegungen und Charaktere, auf dramatische Zusammenstellung und Gruppirung. Dieser Fortschritt ward den genannten Meistern hauptsächlich durch ihr gründliches anatomisches Wissen ermöglicht, das den frühern Meistern größtentheils abging. Leonardo da Vinci, geboren 1452 auf dem Schlosse Vinci in der Nähe von Florenz, und gestorben 1519 bei Amboise in Frankreich, war der erste Maler, der sich dem tieferen Studium der Anatomie und Physiognomik widmete, und

sich hiedurch eine hohe Meisterschaft in der Darstellung des Gesichtsausdrucks, der verschiedenen Empfindungen und Affekte aneignete; die Wahrheit und Treue, womit er in der Physiognomie, in Haltung und Stellung im kleinsten Detail die Idee auszuprägen wußte, die seinen Gemälden zu Grunde liegen, ist in der That staunenerregend. Gleiche Bewunderung verdient die Kraft, die Grazie und Harmonie in den Farben und Verhältnissen, die er seinen Werken verlieh. Auch die Gruppirung gelang ihm meisterhaft; während sie bei Fiesole noch symmetrisch erscheint, ist sie bei Leonardo da Vinci belebter, dramatischer, effektvoller. Da Vinci ragt aber nicht nur durch seine Meisterschaft in der Technik hervor; seine Gemälde sind auch vom lebendigsten Hauch inniger Religiosität durchweht, denn Leonardo war ein durchaus frommer Künstler. Und so wie er die Kraft, Hoheit und Würde des christlichen Geistes auszuprägen wußte, verstand er es, auch in seinen Madonnen das Zarte, Milde, Reine und Jungfräuliche zur Anschauung zu bringen. Auch war er tüchtiger Bildhauer und Architekt. Sein berühmtestes Werk ist das in aller Welt bekannte Bild „il cenaculo“, das Abendmahl, im Refectorium des Dominikanerklosters St. Maria delle Grazie zu Mailand.

Unter den Werken der christlichen Kunst gibt es wohl keines, das allgemeiner bekannt und volksthümlicher wie dieses wäre, das so zu sagen von der ganzen christlichen Welt als authentische Darstellung jener heiligen Scene anerkannt wurde. Der Künstler wollte indessen nicht sowohl die Einsetzung des heil. Abendmahls darstellen, als vielmehr die Scene, welche der Einsetzung unmittelbar vorausging, den Moment nämlich, wo Christus die Worte aussprach: „Einer aus euch wird mich verrathen.“ Wie ein Blitzstrahl durchfährt dieses Wort seine Jünger und scheucht sie aus ihren frühern Betrachtungen auf; sie bilden bewegte und erstaunte Gruppen, an jeder Seite beugen sie sich nach der Mitte des Tisches vor, um eine Erklärung dieser geheimnißvollen Worte zu hören. Auf den Zügen der Eilf zeigt sich jede Nüance des Ernstes, des Schreckens, der Betrübniß, der Angst, Furcht und des Zornes, je nach dem Alter und Temperament, das sich in verschiedenen Figuren kund gibt, während das Antlitz des Judas die Verruchtheit seines Herzens abspiegelt. Sein Gesicht ist im Profil dargestellt — eine hagere abstoßende

Physiognomie — und es ist dem Heilande zugewendet, aber mit dem Ausdruck des Hasses und der Tücke; mit der rechten Hand hält er den Seckel fest, der auf dem Tische liegt, während die linke Hand sich der Schüssel nähert, die zwischen ihm und dem Heilande steht. Neben Judas, dessen trotzige Miene, Gestalt und Stellung ganz den Verräther bezeichnet, befindet sich Johannes, der, in Wehmuth versenkt, die Hände gefaltet auf den Tisch sinken läßt. Jakobus der Jüngere streckt seinen linken Arm über die Schultern des Andreas aus und benachrichtigt den Petrus, daß der Verräther an seiner Seite sitze. Andreas betrachtet den Judas mit Schaudern. Bartholomäus, am Ende der Tafel links, erhebt sich bestürzt und wißbegierig, um Jesum zu hören und den Verräther besser zu sehen. Rechts bei dem Heiland betheuert Jakobus der Aeltere seine Unschuld, indem er die Arme öffnet und die unbewehrte Brust zeigt. Thomas verläßt seinen Platz und nähert sich Jesu lebhaft, indem er einen Finger der rechten Hand aufhebt und den Erlöser zu fragen scheint, „Wie, Einer aus uns?“ Philippus, der jüngste der Apostel, erhebt sich, seine Treue zu betheuern. Matthäus voll Feuer wiederholt die schrecklichen Worte dem Simon, der nicht daran glauben will. Thaddäus, der sie ihm zuerst nachspricht, zeigt auf Matthäus, der sie wie er gehört hat. Simon, der letzte der Apostel, rechts vom Beschauer, scheint betroffen, nachdenkend innerlich auszurufen, wie wäre so was Schreckliches möglich? Die Centralfigur — Christus mit ausgestreckten Händen und niedergeschlagenen Augen — ist voll Ernst und Milde und läßt einerseits den Schmerz um den treulosen Jünger, sowie das Vorgefühl des eigenen Todes und die willige Unterwerfung unter den himmlischen Vater erkennen. Das ganze Bild ist überhaupt voll Leben und Kraft, aber auch voll Würde und Einfalt, fern von aller Uebertreibung.

Sechszehn Jahre seines Lebens hat der berühmte Meister auf diese Arbeit verwendet und sie als die reifste Frucht seines Genius der Welt übergeben. Leider ist das erhabene Kunstwerk jetzt eine traurige Ruine. Seine Geschichte ist nichts als eine Reihe widriger Zufälle und Mißhandlungen; nacheinander haben Ueberschwemmungen, Reparaturen, Anstreicher, Restaurateure, die Pferde der Soldaten es verstümmelt, so daß es seinem ursprünglichen Bestande nach längst nicht mehr existirt. Eine verblaßte, zum Theil eingefallene

Mauer mit farblosen, halbzerbröckelten Figuren, deren schwache Umrisse kaum zu errathen sind, ist Alles, was vom Meisterwerk des unsterblichen Künstlers übrig ist. Zum Glück besitzen wir vom ursprünglichen Werk einen trefflichen Kupferstich von Raphael Morghen, und Reproduktionen desselben in so vielfacher Gestalt, daß dem Originalwerke trotz der erlittenen Mißhandlung die Fortdauer für alle Zeiten gesichert ist[1]).

Gleich Ausgezeichnet, nur in anderer Weise, ist Michelangelo Buonarotti, geboren zu Arezzo im Jahr 1474, gestorben zu Rom 1563. Was die dramatische Zusammenstellung, die Wahrheit im Ausdruck, die Zeichnung der Charaktere und Leidenschaften betrifft, so waren beide einander so ziemlich gleich. Während aber da Vinci sich mehr in der Darstellung des Milden, Sanften, Zarten gefiel, wandte sich Michelangelo's feuriger, umfassender Geist dem Gewaltigen und Großartigen zu, und liebte es, kräftige außerordentliche Gestalten vorzuführen. Gleich da Vinci widmete er sich mit allem Eifer dem Studium der Anatomie und Antike, und wußte die Wirkungen der Gemüthsbewegungen auf die Oberfläche des organischen Körpers in ihren verborgensten Gründen zu erforschen. Hiedurch gelang es seinem kräftigen Geiste, in Darstellung heftiger Leidenschaften und Gemüthserschütterungen das Höchstmögliche zu erreichen. Mit der genialen Kraft und Meisterschaft in der Technik verband er gläubige Ueberzeugung und fromme Gesinnung, all seine Arbeiten begann und vollendete er im Aufblick zu Gott. In seinen Werken offenbart sich daher nicht nur eine wahrhaft gigantische Macht, sondern auch die Tiefe des christlichen Geistes. Das Genialste was dieser Meister geschaffen, sind seine Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte und sein jüngstes Gericht. Neben der Schöpfung und dem Sündenfall finden wir alle Vorbilder der Erlösung, die Gestalten der Propheten und Sibyllen, die Vorfahren der Jungfrau Maria, überhaupt Alles auf das Erlösungswerk Bezügliche zusammengestellt; die Gestalten in der Genesis haben einen so zu sagen urweltlichen Charakter.

„Das jüngste Gericht" in der sixtinischen Kapelle hebt insbesondere den Moment hervor, wo der Weltrichter die furchtbaren

[1]) Vergl. Göthe's sämmtl. Werke, 39r Band; ferner: J. Bossi.

Worte spricht: „Hinweg von mir, ihr Verdammten, in das höllische Feuer, welches dem Teufel und seinem Anhange bereitet ist." — Offenbar war der gewaltige Künstler beim Entwurf dieses Riesenwerks von dem Gedanken erfüllt, eine Schilderung der entsetzlichsten Schreckensscenen zu versuchen, die sich irgend denken lassen, sein Gemälde sollte die kühnsten Bilder von Dante's Hölle überbieten; die höchsten Körper- und Seelenleiden, alle bösen Geister und Materien, denen der Zorn des Himmels Macht gegeben, den Menschen zu schaden, finden wir hier in schaudererregender Weise zusammengestellt; ein schrecklicheres Bild von dem Sturze der Verdammten mit ihrem Kampfe gegen die höllischen Furien und Dämonen läßt sich kaum denken. Die Einen stürzen in den Abgrund, von umwindenden Ungeheuern hinabgezogen; die Andern starren vernichtet in schauderhafter Betrübung vor sich hin, den Schuldbrief ihrer Ruchlosigkeit auf der Stirne tragend. Alles auf dem Gemälde erregt Entsetzen, Alles zittert auch rings umher, selbst die Madonna; Schrecken verbreitet sich über Gerechte und Ungerechte; die Apostel und Martyrer umgeben den furchtbaren Richter, Martyrer zeigen ihm ihre Wunden, dem Bartholomäus hängt die abgestreifte Haut über den Armen, und an der Gesichtshaut erkennt man die Züge des Martyrers. — Die Urtheile über dieses grandiöse Gemälde sind sehr verschieden; Alle zwar bewundern die Großartigkeit des Styls, die Kühnheit der Phantasie, die außerordentlichen Dimensionen der Geisteskraft, die technische Vollendung; aber eine wahrhaft christliche, das Herz erhebende Poesie wollen Manche nicht darin erblicken, mißbilligen vielmehr, daß in den Gruppen der Verdammten nicht selten das Gemeine nackter Gestalten in zum Theil unanständigen Stellungen mit dem Wilden, Gräulichen und Gräßlichen wechselt. Deßgleichen wird die Miene und Stellung des Weltrichters getadelt, der eher dem Jupiter gleiche, wie er seine Blitze auf die Titanen schleudert, Andere hingegen sind der Meinung, diese Darstellung stimme ganz mit der christlichen Anschauungsweise von der Hölle überein und müsse eine vortheilhafte Wirkung im Beschauer hervorrufen. Auch Tieck preist das Bild als ächt katholisch, und entschuldigt das Gräßliche und Gemeine der Gesichter mit der Bemerkung: „Schönheit und Grazie würden dieß Bild

vernichten[1]).“ Gewiß ist, daß Papst Paul IV. nur durch dringende Vorstellungen abgehalten werden konnte, das ganze Gemälde wegen des Unanständigen das darin herrscht, überweißeln zu lassen; doch gab er dem Maler Volterra den Auftrag, die Blößen durch etwas Gewandung zu verhüllen. — Wie groß Michelangelo auch als Architekt war, bezeugt der von ihm vollendete Riesenbau der St. Peterskirche in Rom.

§ 128.

Fra Bartholomeo, Volterra und Andrea del Sarto.

Gleichzeitig mit Leonardo da Vinci und Michelangelo traten noch einige Künstler hervor, denen die christliche Malerei mehrere treffliche Werke verdankt; sie bildeten sich mehr oder weniger nach den vorgenannten Meistern, stehen aber an schöpferischer Kraft denselben beträchtlich nach. Es sind dieß: Fra Bartholomeo, Daniel Volterra und Andrea del Sarto.

Fra Bartholomeo (1469 — 1517), vor seinem Eintritt in's Kloster Della Porta genannt, nahm hauptsächlich Leonardo da Vinci zum Muster, und kam seinem erhabenen Vorbild ziemlich nahe; seine Werke zeichnen sich durch tief religiösen Ernst, edle Einfalt und Würde aus, besonders gilt dieß von seinen spätern; mehrere seiner frühern, etwas in's Profane spielenden Gemälde verbrannte er aus religiösem Eifer. Eines seiner gelungensten Gemälde ist „die Darstellung Jesu im Tempel.“ Ein frommer, milder Geist schwebt über dem Ganzen der Composition; der Priester hält das schöne geistvolle Kind, das die Umstehenden zu segnen scheint. Maria, die es dargereicht, ist voll sanfter Demuth und frommer Ergebung; Joseph, die Taube haltend, sieht gedankenvoll zu. Zwei ältliche Frauen, die eine stehend, die andere knieend, sind voll Andacht. Der Ausdruck des Ganzen ist Ernst und Würde, gepaart mit Anmuth.

Daniel von Volterra war Schüler Michelangelo's und unterstützte diesen bei mehreren seiner Arbeiten; sein bestes Werk ist ohne Zweifel „die Kreuzabnahme“ in der Kirche Trinita de monte zu Rom. Wir finden auf diesem Gemälde sowohl Christus, wie die

[1]) Phantasieen über die Kunst, Hamburg 1799, Seite 73.

übrigen Personen vortrefflich charakterisirt. Der Leichnam ist bereits vom Kreuze losgemacht, und während man ihn an einem Leintuch langsam herabzulassen beschäftigt ist, ruht er mit seiner meisten Schwere auf der Schulter und Brust des Nicodemus. Das gesenkte Haupt des Erlösers hat den Ausdruck von Holdseligkeit und Liebe, untermischt mit Zügen von Wehmuth. Maria, von Schmerz überwältigt, sinkt in Ohnmacht; die übrigen Frauen, ohnehin schon tief ergriffen und durch diesen Unfall noch mehr erschüttert, sind hilfereichend um die von Schmerz Ueberwältigte beschäftigt. Johannes, die Arme weit ausbreitend, wovon der eine sein Gesicht halb verhüllt, steht da als rührendes Bild tiefer Herzenserschütterung. Das ganze Bild ist voll Wahrheit und Leben.

Produktiver wie die vorgenannten war Andrea del Sarto (eigentlich Vanucchi) 1488—1530; er bildete sich insbesondere nach da Vinci, ohne jedoch in sklavische Manier zu verfallen. Er hinterließ eine Menge religiöser Gemälde, die sich alle durch besondere Lieblichkeit auszeichnen; zu seinen besten gehört „das heilige Abendmahl" im Kloster Salvi zu Florenz, „das Opfer Abrahams" in der Gallerie zu Dresden, und eine Grablegung. Letzteres Gemälde ist höchst effektvoll; Christus in sitzender Stellung wird rückwärts von Johannes, und zur Seite von Maria gehalten. Den Mund des Erlösers umschwebt, wie einst im Leben, so noch im Tode Segnung und Liebe; bei Maria prägt sich der Schmerz nur sanft auf ihren leise bewegten Zügen aus, der Seele innigstes Leid hat sich in stille Ergebung aufgelöst. Auch bei Johannes ist der Schmerz schon ganz in Wehmuth übergegangen, sein emporgerichteter Blick fordert gleichsam Theilnahme wegen seines theuern Meisters und Herrn. Magdalena hingegen ist ganz von Schmerz verzehrt, er ist am ganzen Körper und Gesicht ausgeprägt, jedoch ohne Uebertreibung und Verzerrung; kraftlos in die Kniee gesunken, befindet sie sich zu den Füßen des Heilandes; insbesondere läßt das gesenkte Haupt und das Zusammenpressen der gefalteten Hände den unaussprechlichen Kummer erkennen, der ihr Herz umwölkt, aber durch die doppelte Nacht der Natur und der Seele fällt ein milder Strahl, der auf die Unsterblichkeit hindeutet[1]).

[1]) Vergl. Speth, die Kunst in Italien. Wessenberg, christliche Bilder. Kunstblatt 1824, 18.

Die sienesische oder umbrische Schule.

§ 129.

Guido von Siena, Duccio, Nikolo Alunno, Perugino u. a. m.

Fast gleichzeitig mit der florentinischen Schule wurde die Sienesische gegründet, aus welcher sodann die umbrische hervorging, die ihren Hauptsitz zu Perugia hatte. In der umbrischen Schule kam vorzugsweise das mystische Element zur Entwicklung — die Andachtsgluth, fromme Sehnsucht und Inbrunst, wie sie so wohlthuend aus den Poesien des heiligen Franziskus, Bonaventura und Jacopone da Todi zu uns spricht.

Während die florentinische Schule bei ihrer didaktisch spekulativen Richtung mehr dem Realismus und der naturalistischen Darstellungsweise huldigte, strebte die umbrische nach Erfassung des innern Seelenlebens, und widmete der naturgetreuen Darstellung äußerer Formen geringere Sorgfalt. Deßhalb zeichnen sich die Meisterwerke der umbrischen Schule weniger wie jene der florentinischen durch geistreich allegorische Behandlung, durch Gedankentiefe und Ideenfülle aus; die Inbrunst des Herzens, die völlige Hingabe an Gott, die fromme Sehnsucht, die in seliger Verklärung den Blick zum Himmel richtet, das ist es hauptsächlich, was sich in den Bildwerken der umbrischen Schule abspiegelt. Endlich, im Gegensatz zu der florentinischen Schule, die ihr Augenmerk mehr auf den Totaleindruck richtete, war den Meistern der umbrischen bei ihren Darstellungen das Seelenleben jedes Einzelnen von Bedeutung. Indessen waren beide Schulen in ihrer Richtung keineswegs so ganz exclusiv; manche Werke der florentinischen Schule führen uns in das innerliche Leben der Seele ein, und lassen uns die Andachtsgluth und heilige Sehnsucht schauen, so wie hinwieder die umbrische Schule die naturalistische und allegorische Behandlungsweise nicht völlig unbeachtet ließ.

Als Gründer dieser Schule sind Guido von Siena und Duccio zu betrachten; die Wirksamkeit des Ersteren fällt in den Anfang des 13., die des zweiten in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Beide Künstler hielten noch an den byzantinischen Formen und Ueberlieferungen fest, suchten sie aber zu veredlen und den starren Typus zu beleben. Das Beste, was sich von Duccio erhalten

hat, ist eine Altartafel im Dome zu Siena — Scenen aus der Leidensgeschichte darstellend (1311). Beträchtliche Fortschritte machte die sienesische Schule unter Simone di Martino, einem Zeitgenossen von Dante (1276—1344), und Taddeo di Bartolo; dieser ein Sieneser, der sich aber längere Zeit in Perugia aufhielt, übte wesentlichen Einfluß auf die Entwicklung der Schule und bahnte die mystische Richtung derselben an; ein Vergleich seiner Werke mit denen der Florentiner, zeigt deutlich wie auch in der Malerei der Gegensatz von Scholastik und Mystik sich geltend machte. Noch höhern Aufschwung nahm die umbrische Schule unter Nicolo di Foligno, genannt Nicolo Alunno, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebte. Alunno war es hauptsächlich, der das mystische Element in die umbrische Schule hineintrug und entschieden ausprägte; zu seinen besseren Werken gehören „die Verkündigung Mariä und die Krönung Mariä.“ Unter seinen zahlreichen Schülern thaten sich besonders Andrea di Luigi, Pinturichio und Francesko Francia, genannt Raibolini, hervor. Die Blüthezeit der umbrischen Schule beginnt aber mit Pietro Vanucci, von seinem Geburtsort Perugia „Pietro Perugino“ genannt (1446—1524), Lehrer des berühmten Raphael. Durch diesen ebenso hochbegabten wie innig frommen Meister sollte das christliche Kunstideal seiner Vollendung um Vieles näher gebracht werden; das zarte Seelenleben, mit dem Ausdruck heiliger Sehnsucht, tritt bei ihm nicht nur weit lebendiger wie bei den früheren Meistern hervor, er wußte auch den religiös schwärmerischen Empfindungen zartere und anmuthvollere Formen zu geben. Seine Werke, aus denen auf's wohlthuendste das innig religiöse Wesen des großen Meisters zu uns spricht, zeichnen sich durch ungemeine Weichheit und Zartheit aus; zu den berühmtesten gehören: „die Himmelfahrt Mariä“ in der Pinakothek zu Bologna und „der Heiland am Kreuz von Heiligen umgeben.“ Unter Perugino's Schüler, Raphael, erreichte die umbrische Schule ihre höchste Blüthe, um deren Entfaltung sich der kunstsinnige Papst Julius II. ein nicht geringes Verdienst erwarb, indem er nicht nur die bedeutenderen Talente herbeizog und anregte, sondern auch durch eine wahrhaft fürstliche Munificenz ihr künstlerisches Streben unterstützte.

§ 130.

Raphael Santi di Urbino.

Ihren höchsten Triumph feierte die umbrische Schule, wie die christliche Malerei überhaupt in dem ebenso großen als liebenswürdigen Raphael Santi von Urbino (1483—1520). Alle Vorzüge, die sich in den frühern Meistern vereinzelt vorfinden, geniale Kraft und Reichthum der Phantasie, Meisterschaft in der Technik und gründliche Kenntniß der Natur, großartige Energie und Zartheit finden wir in Raphael vereinigt, so daß es ihm gelang, den Michelangelo in der Zeichnung, Leonardo da Vinci im Colorit, Fra Bartholomeo in der Lieblichkeit zu erreichen, wo nicht zu übertreffen. Auch den Vorzug hat Raphael mit den andern großen Künstlern gemein, daß er ein reines, kindlich frommes Gemüth besaß, und von inniger Hingabe an die Kirche und ihre heiligen Institutionen beseelt war. Diese kindlich fromme Stimmung, ohne welche sich in der christlichen Kunst nichts wahrhaft Großes schaffen läßt, hat Raphael aus der Schule des Perugino mitgebracht, und nie von ihr gelassen, auch nachdem er schon im Studium der Antike weit vorgerückt war. Deßhalb sind auch all seine Werke vom christlichen Geiste getragen, und von einer wahrhaft himmlischen Grazie und Zartheit umflossen. Um sich zur richtigen Darstellung der Geheimnißwahrheiten des Christenthums zu befähigen, bildete er seinen Geist nicht nur durch anhaltende Lectüre geistlicher Schriften, sondern noch insbesondere im Umgang mit den berühmtesten Theologen seiner Zeit; dadurch ward er in Stand gesetzt, die erhabenen Lehren der katholischen Wahrheit in ihrer ganzen Tiefe und Größe zu erfassen und klar und anschaulich dem Auge vorzuführen, wie dieß unter andern seine Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente, gewöhnlich „die Raphaels-Bibel" genannt, bezeugen. Was sein Verhältniß zur umbrischen Schule betrifft, so huldigte er ihrer spezifisch mystischen oder lyrischen Richtung nicht einseitig, wußte vielmehr den Realismus der florentinischen Schule mit dem Idealischen und Tiefinnerlichen der umbrischen Schule zur höhern Einheit zu verbinden. Die innige Sehnsucht der christlichen Mystik erscheint bei Raphael auf jener Stufe, wo sie das Ziel gefunden und gleichsam zur klassischen Ruhe geworden.

Was den großen Meister wesentlich von seinem Lehrer Perugino, sowie von allen übrigen Meistern der umbrischen Schule unterscheidet, ist seine entschiedene Hinneigung zu antiken Formen; Raphael bildete nämlich seinen Geist nicht nur an den Meisterwerken der christlichen Künstler, sondern insbesondere durch tiefes Studium der Natur und Antike. Während sich seine frühern Gemälde von denen des Perugino nur durch größere Weichheit und Gefälligkeit auszeichnen, bekommen hingegen seine Gemälde von der Zeit an, wo er in Rom die antiken Kunstgebilde liebgewann und studierte, mehr und mehr vollendetere Gestalten und antike Formen. So sehr nun auch dem großen Meister der Gedanke ferne lag, seine Heiligenbilder den Götterbildern Athens nachzubilden, so läßt sich doch nicht verkennen, daß seine späteren Werke, was die Reinheit und den Adel der Gestalten, ihre Stellungen und Bewegungen betrifft, sich sehr den griechischen Meisterwerken nähern; seine gelungensten Werke haben mit den griechischen Gebilden die hohe Ruhe und stille Herrschaft gemein, überragen diese aber unendlich an Innigkeit, Anmuth und seelenvollem Ausdruck — dieß sind Vorzüge, die ihm das Christenthum darbot. Durch diese Verbindung der Antike mit dem christlichen Geiste gewann Raphael unstreitig eine hohe Ueberlegenheit über die andern Meister der umbrischen Schule, denen das Ideal des Schönen in der Antike noch ferne lag; es gelang ihm hiedurch, ein vorher noch nie gesehenes Ideal darzustellen. Wie die Werke keines andern Meisters sind die von Raphael Muster der so schweren und seltenen des Idealen und Individuellen in der Wirklichkeit. — Ob man indessen in der Verbindung antiker Formen mit christlichen Ideen gerade das höchste christliche Kunstideal zu erblicken hat, dürfte billig zu bezweifeln sein. Gewiß ist, daß der christliche Geist sich in andern Zweigen der Kunst eigenthümliche Formen geschaffen, ja zum Theil die antiken als unbrauchbar verworfen hat; man wird daher wohl auch in der Malerei der Antike entbehren können. Deßhalb nehmen auch manche neuere Kunstrichter keinen Anstand, die fromme Anmuth, Ruhe und Einfalt in den bessern Werken der frühern umbrischen und florentinischen Meister höher zu preisen, als die Raphael'schen Gebilde. Auf der andern Seite muß man jedoch gestehen, daß die größere Vollendung in Zeichnung, Haltung und

Colorit, insbesondere aber in dem Idealischen, das sich in den Werken Raphael's offenbart, der Würde der christlichen Religion vollkommen entspricht; und wenn seine Figuren reiner und edler, erhabener und vollendeter sind, sie deßhalb an frommer Innigkeit, himmlischer Ruhe und Freudigkeit im Vergleich mit denen der frühern Meister nichts verloren haben.

Es ist schwer, zu sagen, welche Werke dieses Meisters am meisten Bewunderung verdienen; Raphael war ein so reiches produktives Talent und mit so unerschöpflicher Phantasie begabt, daß er sich der manchfaltigsten Gegenstände bemächtigte und eine Menge klassischer Werke hinterließ; sein zartes inniges Gemüth liebte es aber hauptsächlich, Madonnen und Scenen aus dem Leben der heiligen Familie darzustellen. Das Ideal der Madonna — der reinsten Jungfräulichkeit und Unbeflecktheit, vereinigt mit der Würde einer Mutter und zwar der Mutter des ewigen Sohnes vom ewigen Vater — dieses Ideal hat außer Fiesole am würdigsten Raphael dargestellt.

Lanzi sagt hierüber in seiner Geschichte der Malerei: „Raphael wußte seinen Madonnen eine himmlische Anmuth und Würde zu verleihen, sie entzücken nicht sowohl durch die herrlichen Lineamente der Gesichtszüge, sondern weil in diesen Mienen die holde Demuth, die Liebe zum ewigen Sohn, die Reinheit des Gemüths, kurz, eine himmlische Anmuth sichtbar ist und diese sich nicht nur über das Gesicht, sondern auch über die Stellung, die Geberden, die Bewegungen, die Falten der Gewänder mit einer Leichtigkeit verbreitet, die bewundert, aber nicht nachgeahmt werden kann.“ Unter seinen vielen Darstellungen zeichnen sich besonders folgende aus: die Madonna dei Candelabri, die Madonna di Foligno, die Madonna della Sedia und die Madonna di Sisto.

Die Madonna dei Candelabri (im Besitz des Fürsten von Canino) ist der einfachste und vollendetste Ausdruck der himmlisch reinen Jungfrau, voll des innern Friedens, voll stiller Wonne über die Gnade, die der Herr seiner Magd erwiesen. Mit der bescheidenen Demuth im gesenkten Blick und der reinen Jungfräulichkeit im ganzen Wesen verbindet sich die würdevolle erhabene Ruhe in Gesicht und Stellung, die unverkennbar aus dem Gefühl ihres Verhältnisses zum göttlichen Kinde hervorstrahlt, und sich besonders

in dem Ausdruck abspiegelt, womit sie auf das anmuthige und geistvolle Kind hinblickt. Die Madonna di Foligno, ein Votivgemälde (im Vatikan), stellt Maria als die Königin der Engel dar, voll holdseliger Demuth und Majestät, ganz erfüllt vom Gedanken an die Gottheit des Jesuskindes, das milde hinabblickt auf die so ihm angehören. Das Bild enthält zwei Partieen: am obern Theil erblicken wir Maria auf Wolken sitzend von einem Lichtkreis umstrahlt, der von leichten Wölkchen umgeben ist, aus welchen kleine Engel — Symbole der Kindlichkeit, welchen das Himmelreich gehört — hervorschweben. Im untern Theil des Bildes befindet sich Johannes der Täufer, eine rauhe, aber doch edle Männergestalt, neben ihm der heilige Franziskus knieend, mit dem seraphischen Gesicht voll Salbung und Inbrunst. Links erblicken wir den Donator des Bildes — einen ehrwürdigen greisen Priester, hinter ihm steht der heilige Hieronymus mit dem geistvollen Einsiedlergesicht, der segnend die Hand auf das Haupt des vor ihm knieenden Priesters legt. Vorne in der Mitte steht ein Engel mit einer Votivtafel in der Hand, ohne Zweifel im Begriffe, die Gelübde des Donatars aufzuzeichnen. Im Hintergrund eine schöne Landschaft, über welcher ein Regenbogen glänzt. — Speth sagt über diese Madonna: „Mit mehr Anmuth hat sich wohl nie ein weibliches Haupt so seitwärts geneigt wie dieses, milder und holdseliger sich kein Augenpaar zur Erde gesenkt; nie hat ein Mund so keusch und süß von überströmender Huld geschwellt, die Lippen mehr Gnade verkündet, wie dieser. Die Formen scheinen fast ideal und weniger aus der wirklichen Natur genommen, und doch so lebendig, so tief beseelt und natürlich, der wunderschöne Kopf mit dem herabwallenden Schleier, den das Kind mit beiden Händen erfaßt, als wollte es sich im Herabsteigen vom Schooße der Mutter daran halten; mit dem linken Fuß steht es auf den Wolken, den rechten scheint es aber herabsetzen zu wollen." In der Madonna della Sedia (im Palast Pitti zu Florenz) ist die edle Mutterwürde hervorragend. Mit erhabener seliger Ruhe hält sie im linken Arm das gotterfüllte, ganz seiner hohen Bestimmung nachsinnende Kind, indem sie das Haupt sanft gegen dasselbe neigt. In diesem Hinneigen und Anschauen prägt sich eben sowohl die tiefe Mutterinnigkeit aus, wie das Gefühl der göttlichen Würde und Hoheit ihres Sohnes. Aus den großen, offenen

ernsten Augen des Christuskindes leuchtet all die Fülle der in ihm wohnenden Gottheit, und das Kindliche seines Wesens gibt sich nur durch das Anschmiegen an die Mutter und das Spiel mit den Füßen zu erkennen. Der Knabe Johannes schmiegt sich an den Schooß der Mutter, mit dem Ausdruck kindlicher Andacht und innigen Vertrauens. Die Färbung, das Halbdunkel, sowie die Zeichnung der Figuren sind meisterhaft. Die Madonna di Sisto, ohne Zweifel die vollendetste von allen (in der königlichen Gallerie zu Dresden), stellt uns die himmlisch Verklärte dar. Auf Wolken gestellt, das Christuskind im Arm, erscheint Maria im ewigen Lichtglanz in einer selig ruhigen Stellung. Kein irdisches Gefühl, kein menschliches Hoffen, Fürchten, Sehnen und Lächeln stört oder trübt den Frieden der reinsten und innigsten Seligkeit. Alles ist hier himmlisch und göttlich. Aus dem klaren reinen Auge des Jesuskindes leuchtet ein Strahl der Gottheit durch die zarte Hülle kindlicher Unschuld hervor, der himmlischen Erscheinung entspricht die ganze Umgebung; zu den Füßen der heiligen Jungfrau befinden sich zwei Engelsgestalten in der geistigen Auffassung des englischen Wesens, rings um sie eine ganze Glorie von Engelsköpfen, aus deren seelenvollen Augen ein Himmel voll Seligkeit leuchtet. Die zwei knieenden Heiligen, Papst Sixtus und die heilige Katharina, etwas tiefer gleichfalls auf Wolken gestellt, vertreten hier sinnbildlich die Gemeinde der Gläubigen. Der heilige Sixtus im Kirchenornat ist ein ehrwürdiger Greis mit frommen Zügen, sein Entzücken ist besonders durch die Bewegung einer seiner Hände ausgedrückt; den Blick emporgerichtet und mit der Rechten hinabdeutend, scheint er seine Heerde fürbittend empfehlen zu wollen. Die heilige Katharina, knieend in anbetender Stellung, drückt Ehrfurcht aus, die aber durch die jungfräuliche Anmuth im Gesicht etwas gemildert erscheint. Außer diesen Madonnen gelangten noch zu hohem Rufe die Madonna del Pesce (mit dem Fisch) und la Giardiniera (die Gärtnerin); in letzterer erscheint Maria in paradiesischer Umgebung in klarer heiterer Landschaft, wie ein Kind unter Kindern; die erstere stellt die heilige Jungfrau sitzend auf einem Throne dar, mit der erhabenen Empfindung, Mutter des Erlösers zu sein; zu den Füßen der junge Tobias und Erzengel Gabriel.

Raphael's Meisterschaft erstreckte sich aber nicht nur auf das

Zarte, Liebliche und Anmuthvolle, auch das Großartige und Gewaltige war seinem Talente erreichbar; dieß beweist unter andern sein berühmtes Bildwerk „die Verklärung Christi," das unstreitig als die Krone der Kunstbestrebungen des großen Meisters zu betrachten ist. Ebenso großartig und geistvoll sind seine allegorisch symbolischen Darstellungen der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz. Eine grandiose Composition von hohem dramatischem Interesse enthält endlich das unter dem Namen „der Burgbrand" bekannte Gemälde. Unter seinen vielfachen Darstellungen der heiligen Familie zeichnet sich insbesondere die sogenannte „Perle" aus. Raphael gebrauchte seine Kunst hauptsächlich zur Verherrlichung des Papstthums, indem er die Gemächer des Vatikans mit einer Reihe der herrlichsten Darstellungen aus dem Leben großer Päpste ausschmückte. Mit Raphael, L. da Vinci und Michelangelo schließt die klassische Periode der christlichen Malerei in Italien. Raphael's bekannter Schüler Giulio Romano (1492—1546) wußte wohl die äußere Manier seines Lehrers trefflich nachzuahmen, aber nicht in den tiefen Geist des großen Meisters einzudringen; sein gelungenstes Werk ist eine „Steinigung Stephani[1])."

Die mailändische und venetianische Schule.

§ 131.

Correggio und Tizian.

Nachdem die christliche Malerei in Italien unter Raphael, da Vinci und Michelangelo ihren Höhepunkt erreicht hatte, begann sie bald darauf zu verweltlichen und sich vom strengen Kirchenstyl zu entfernen. Die ersten Spuren dieses Verfalls zeigen sich bereits in den Werken zweier sonst reichbegabter gefeierter Künstler, an Correggio und Tizian. Diesen beiden Meistern gebührt zwar das Verdienst, die Malerei in technischer Beziehung noch in einigen Punkten vervollkommnet zu haben, jener durch das magische

---

[1]) Vergl. Lanzi, Storia pittor. I, 408. Speth, die Kunst in Italien II, 365. Wessenberg, christliche Bilder I, 61. Staudenmaier, Geist des Christenthums.

Helldunkel, dieser durch den Zauber des Colorits. Aber beide huldigten zu sehr der klassischen Kunst des Heidenthums und dem Naturalismus, und verloren über ihrer antikisirenden Richtung den religiösen Sinn, das kirchliche Bewußtsein, weßhalb in ihren Werken — mit wenigen Ausnahmen — mehr heitere Lust und frischer Natursinn als fromme religiöse Innigkeit hervortritt.

Antonio Allegri, von seiner Vaterstadt „Corregio" genannt (1494—1534), gehörte der mailändischen Schule an, die als Fortsetzung oder Nebenzweig der Florentinischen zu betrachten ist. Seine technische Meisterschaft besteht vornehmlich in der Kunst des Helldunkels, in wahrhaft zauberischer Behandlung und Verschmelzung von Licht und Schatten, mittelst welcher er über seine Compositionen eine wunderbare Verklärung zu verbreiten wußte. Ein anderer hoher Reiz, wodurch seine Werke entzücken, liegt in der Grazie und heitern Ruhe, die er über all seine Gestalten auszugießen wußte. Aber diese Ruhe ist nicht selten eine weltliche, und die Grazie streift bisweilen an's Gezierte, Sentimentale; jedenfalls stehen seine Werke an kirchlicher Auffassung und religiöser Tiefe denen der drei vorgenannten Meister beträchtlich nach. Sein berühmtestes Werk, dem man ächt religiösen Werth nicht absprechen kann, ist „die heilige Nacht" (in der königlichen Gallerie zu Dresden). Alles Licht auf diesem Gemälde strahlt vom Jesuskinde aus, — eine geistreiche Idee — denn in der That ist seit achtzehnhundert Jahren alles geistige Licht, alle höhere Erkenntniß, aller Fortschritt in Kunst und Wissenschaft vom Christenthume ausgegangen. Maria voll Anmuth neigt sich mit mütterlichem Wohlgefallen über das Kind. Der heilige Joseph ist im Hintergrunde mit einem Maulesel beschäftigt. Die beiden Hirten sind voll Andacht, der jüngere blickt mit Entzücken aufwärts, während der ältere ganz vergnügt das Jesuskind betrachtet. Ein Hirtenmädchen voll frommer Einfalt, in einem Körbchen zwei Turteltauben tragend, hält wegen des blendenden Scheines die Hand vor's Gesicht, scheint aber ganz entzückt vom Anschauen des Kindes. Oben schweben leichte Engelsgruppen. Durch die weite Oeffnung des Gebäudes erblickt man in der Ferne leise Morgendämmerung. Ein großer Hund, der sich an die Lagerstätte des Kindes drängt, stört in etwas das Erhabene des Eindrucks. — Zu großer Berühmtheit gelangte noch ein anderes Werk von Correggio,

„die büßende Magdalena" (in der Gallerie zu Dresden). Magdalena in einer einsamen öden Gegend, liegt auf rauher Erde hingestreckt, den Kopf auf die rechte Hand gestützt und in einem von der Linken gehaltenen Buche lesend. Die Brust ist unverhüllt, der Unterkörper mit einem dunkelblauen Gewande bedeckt. Die schönen Haare fließen vom Haupte herab; das fein gebildete Oval des Gesichts hat höchst zarte Züge; Gestalt, Lage und Wendung des ganzen Körpers sind höchst graziös. So meisterhaft aber diese Darstellung in technischer Beziehung erscheint, so wenig befriedigt sie in religiösem Betrachte; es ist in dem Bilde der Magdalena von Trauer und Reue, von Bußgeist und Entsagung keine Spur. Schlegel jedoch rühmt diese Magdalena sehr, und nennt sie „die schönste und wahrste Grazie der Reue" (Athenäum II, 95.). Weit gelungener ist Correggio's Darstellung „Christus am Oelberg[1])."

Noch entschiedener tritt die Verweltlichung der Malerei bei Tizian hervor (1477—1575). Tiziano gehörte zur venetianischen Schule, die im 15. Jahrhunderte von Squarcione gegründet wurde, und die sich von der umbrischen und florentinischen Schule wesentlich darin unterscheidet, daß sie sich mit besonderer Vorliebe der antiken Kunst und dem heitern Naturleben zuneigte. Diese naturalistische antikisirende Richtung, durch Giorgione (1477 bis 1511) in die venetianische Schule hineingetragen, erreichte mit Tizian ihren Höhepunkt. Tizian's Gemälde ergötzen hauptsächlich durch den Zauber des Colorits, durch die Pracht und Harmonie der Farben, die schöne Carnation, wie er denn überhaupt die Oelmalerei und die Farbenmischung meisterhaft wie keiner der seitherigen Künstler zu handhaben wußte. Seine Kunst wandte sich aber vorzugsweise dem heitern Naturleben zu, das er mit innigem Behagen in kecken Zügen darstellte; ihm war es vor Allem zu thun um Wahrheit der Natur in ihrem vollen Glanze, was er durch seine herrliche Färbung und Mitteltinten erreichte. Was seine kirchlichen Werke betrifft, so geht ihnen das tiefere christliche Gepräge, der religiöse Ausdruck ab. Seine gelungensten kirchlichen Gemälde sind „die Grablegung Christi" und „die Himmelfahrt Mariä." Das letztere Gemälde besteht aus drei Scenen übereinander; in der Mitte

[1]) Raphael Mengs Werke III, 146. Füßli, krit. Verzeichniß III, 71.

erblicken wir Maria auf einer Wolke schwebend, voll Wonnegefühls und freudigem Entzücken zum himmlischen Vater aufblickend. Zwei Reihen schöner Cherubims umgeben frohlockend auf beiden Seiten die Aufschwebende; oben im leichten Aether erscheint Gott Vater, die Arme nach Maria ausbreitend und voll Huld auf sie niederblickend, während ein Engel ein Diadem, das für Maria bestimmt ist, vorweist. Unten stehen die Apostel und blicken mit Verwunderung und frommer Sehnsucht aufwärts. Im Gesichte Marien's prägt sich hohe Seligkeit aus, die Engelsgruppen ihr zur Seite sind von großer Anmuth, und haben den Ausdruck sanfter kindlicher Freude. Aber der Figur des himmlischen Vaters fehlt es an Würde und Erhabenheit, und dem Gesichte Mariens der Ausdruck himmlischer Verklärung. Mehr Bewunderung verdienen Tizian's Leistungen als Porträtmaler, worin er noch von keinem Künstler übertroffen, von wenigen erreicht wurde. Unter seinen Schülern zeichneten sich besonders Bordone, Paul Veronese (1528—1588) und Tintoretto (1512—1594) aus; letzterer bekundete eine hohe Meisterschaft in seinem Gemälde „die Auferstehung," die Anordnung des Ganzen ist vortrefflich. Vier Engel haben eben von der düstern Gruft den Stein weggehoben. In hellem Glanz erhebt sich Christus in die Höhe, das Gesicht gegen die Engel gewandt, in der Hand eine Siegesfahne. Im Vordergrund liegen die Kriegsknechte in tiefem Schlaf; durch die Oeffnung der Gruft sieht man die drei Marien kommen. So trefflich aber auch die Bildwerke dieser Künstler rücksichtlich der Composition und Formenschönheit erscheinen, so entbehren sie doch der idealen Auffassung, der religiösen Innigkeit; ihre Kunst war zu sehr verweltlicht und in todten Formen erstarrt. Bei allem Reichthum an Farbenglanz, an Menge von Figuren, an Gewändern und Verzierungen aller Art blieben ihre Compositionen arm an Ideen, ihre Werke sprechen zu viel zu den Sinnen und zu wenig zum Geist und Gemüth[1]).

---

[1]) Raphael Mengs Werke III, 146. Füßli, kritisches Verzeichniß III, 71.

Die christliche Malerei in Deutschland.

§ 132.

Eigenthümlichkeiten der altdeutschen Malerei, Meister Wilhelm und Stephan, das Kölner Dombild.

Kaum war der christliche Geist in's Leben der deutschen Völkerstämme eingedrungen, so ließ auch die Kunst, insbesondere die Malerei die zarten Keime blicken, die sich bald zu den schönsten Knospen und Blüthen entfalten sollten. Anfangs wandte man sich vorzugsweise der Miniaturmalerei zu, die in den Klöstern reiche Pflege und Stütze fand, namentlich in den Abteien zu St. Gallen, Fulda und Korvey. Hiebei hielt man sich wie anderwärts an den überkommenen byzantinischen Typus. So wie aber die Gründer der florentinischen und umbrischen Schule in der Mitte des 13. Jahrhunderts anfingen, den starren byzantinischen Formen mehr Leben und Ausdruck einzuhauchen, also gab sich um diese Zeit auch in Deutschland das Bestreben kund, den konventionellen Typus mehr zu vergeistigen. Ja es ist sogar wahrscheinlich, daß die Befreiung von den byzantinischen Fesseln von Deutschland ausging, somit der Ruhm der Priorität hierin nicht den italienischen, sondern den deutschen Künstlern gebührt: wenigstens zeigt ein Vergleich der romanischen mit den germanischen Miniaturen jener Zeit, daß auf Seiten der ersteren mehr sklavische Abhängigkeit von Byzanz vorhanden ist, wie bei den letzteren. Die ersten Spuren einer Modifikation des byzantinischen Typus zeigen sich bereits an den Glasmalereien im Dome zu Köln, Münster in Straßburg, der Katharinenkirche in Oppenheim, der Kirche zu Wimpfen im Thal, die theils aus der zweiten Hälfte des 13., theils aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen[1]). Ebenso geschah es in der Folge, daß beiläufig um dieselbe Zeit wie Giotto in Italien, also auch die Gebrüder van Eyck in der Niederlande die Malerei völlig ihres byzantinischen Charakters entkleideten und einen neuen Styl einzuleiten begannen. Bei dieser Umgestaltung betraten aber die deutschen Künstler wie in der Baukunst so auch in der Malerei ihre eigene Bahn; sie bildeten sich nämlich weder nach italienischen Mustern, noch weniger nach

---

[1]) Ueber die Glasmalereien vergleiche man „die christliche Architektur."

der Antike, behaupteten vielmehr eine gewisse Originalität, und wußten die Kunst im eigenthümlich germanischen Geist zu gestalten, so wie sie dann auch mit frommer Gewissenhaftigkeit länger wie in Italien an den traditionellen Formen festhielten.

Der frische, kräftige, tiefe, ernste und gottinnige Sinn des deutschen Volkes ging ebenso lebendig in die germanische Kunst über. Kräftiger wie in den Werken der italienischen Schule zeigt sich in der deutschen die ideale Richtung, die Lossagung vom Irdischen, das Emporstreben zum Ewigen; aber auch die kindliche Einfalt und Lauterkeit, der tiefe Ernst, die himmlische Ruhe und Seligkeit. Der germanische Styl hat sonach am meisten Verwandtschaft mit dem umbrischen; jedoch unterscheidet er sich wieder von diesem in wesentlichen Punkten; die germanischen Bildwerke haben nicht die zarten, weichen, idealen und vollendeten Formen der Italiener, ihre Gestalten sind kräftig, derb und frisch, die Zeichnung enthält manches Rauhe, Herbe und Eckige. Ueberhaupt stehen die deutschen Bildwerke in der Formenschönheit und Naturwahrheit den italienischen nach, denn das Studium der Antike, so wie der Anatomie lag ihnen ferne. Ebenso fehlt den deutschen die Wärme und Andachtsgluth der umbrischen Gemälde; sie zeichnen sich mehr durch Anmuth und Lieblichkeit aus, und während die umbrischen Meister mehr die plastische Vollendung der einzelnen Gestalten in's Auge faßten, verwandten die Deutschen mehr Sorgfalt auf die Schönheit des Ganzen. Noch mehr unterscheiden sie sich von der florentinischen Schule; während diese das Großartige, Gewaltige, Glanzvolle und Erhabene in der Composition liebten, verschmähten jene die Darstellung leidenschaftlich aufgeregter Zustände und Gemüthserschütterungen, und neigten sich vorzugsweise dem Einfachen, Schlichten, kindlich Naiven zu. Es offenbart sich überhaupt in der deutschen Malerei mehr Ruhe, Ernst und Frieden, mehr schlichtes, anspruchsloses, treuherziges Wesen, mehr kindliche Einfalt und Wahrhaftigkeit, wie in der italienischen. Gewöhnlich schwebt über dem Ganzen der Composition eine gewisse heilige Stille und Ruhe, der Ernst der Figuren ist aber durch die Heiterkeit der Umgebung beträchtlich gemildert. Hieraus erklärt es sich, warum noch heute ernste, zur Andacht hinneigende Seelen von den altdeutschen Bildwerken sich so

stark angezogen fühlen; sie finden darin eine Verwandtschaft mit den kindlichen Ideen und Zügen ihres eigenen Gemüthes.

Ein anderer Vorzug, der die deutsche Malerei charakterisirt, besteht darin, daß sie seit Erfindung der Holzschneidekunst zu Anfang des 15. Jahrhunderts einen lebhaften Antheil am christlichen Lehramte nahm, indem jetzt mehr und mehr das Bestreben aufkam, xylographische Bilderbücher zur religiösen Belehrung des Volks zu fertigen. Hieher gehören die sogenannten Armenbibeln (biblia pauperum), Heilsspiegeln, die illustrirten Katechismen und Evangelienbücher. Der gesammte Inhalt des Katechismus wurde durch allegorische Bilder veranschaulicht, z. B. die zehn Gebote*, das apostolische Glaubensbekenntniß, das Vater Unser, die heiligen Sakramente, die drei theologischen Tugenden, die vier Cardinaltugenden, die sieben Todsünden, die drei evangelischen Räthe, die sieben Werke der geistlichen und leiblichen Barmherzigkeit. Die zehn Gebote wurden gewöhnlich dargestellt unter dem Bilde Mosis mit den zwei Gesetzestafeln, worauf die einzelnen Gebote geschrieben waren. Das apostolische Glaubensbekenntniß wurde veranschaulicht durch die Bilder der zwölf Apostel, deren jedem ein Spruchband beigefügt war; die einzelnen Glaubenssätze waren in folgender Weise auf die Apostel vertheilt:

Petrus hatte auf seinem Spruchband: Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ.

Andreas: Et in Jesum Christum, filium ejus unigenitum; Dominum nostrum.

Jacobus: Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria Virgine.

Johannes: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus.

Thomas: Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis.

Jakóbus Alphäi: Ascendit in cœlum, sedet ad Dexteram Dei Patris omnipotentis.

Philippus: Inde venturus est, judicare vivos et mortuos.

Bartholomäus: Credo in spiritum sanctum dominum et vivificantem.

Matthäus: Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem.

Simon: Remissionem peccatorum.

Judas Thaddäus: Carnis resurrectionem.

Matthias: Et vitam æternam[1]).

Auf der ersten Stufe seiner Entwicklung erblicken wir den germanischen Styl im 14. Jahrhundert; in die ersten Hälfte dieses Jahrhnderts fällt nämlich die Gründung mehrerer deutscher Malerschulen, unter denen die Böhmische, Kölnische und Westphälische die namhaftesten sind. Die Böhmische wurde besonders durch Kaiser Karl IV. (1347—1378) gefördert; ihre vorzüglichsten Meister waren Nikolaus Wurmser von Straßburg, Kunze und Theodorich von Prag. Höher als diese stand die Kölner Schule mit ihren zwei Hauptrepräsentanten, dem Meister Wilhelm (um das Jahr 1380) und Meister Stephan (1410). Dem Meister Wilhelm wird das bekannte s. g. Kölner Dombild zugeschrieben (nach Anderen dem van Eyck). Dieses Bild besteht aus drei Partieen, einem Mittelbild und zwei Seitentafeln. Das Mittelbild stellt die Anbetung der heiligen drei Könige dar, das linke Flügelbild den heiligen Gereon mit seinen Rittern, das rechte die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, im Hintergrund der heilige Cunibert und Severin; Schutzpatrone der Stadt. So verschieden diese drei Darstellungen von einander sind, so liegt ihnen doch eine einheitliche Idee zu Grunde; wie nämlich die heiligen drei Könige dem Heilande irdische Geschenke opferten, so brachten ihm diese ihr Leben zum Opfer dar. An der Außenseite der beiden Flügelthüren ist die Verkündigung Mariä zu schauen. Das Mittelbild ist von ausnehmender Schönheit, der Hintergrund von Gold trägt nicht wenig dazu bei, das kräftige Colorit noch mehr hervorzuheben. Die Gottesmutter hat in ihrer Stellung sanfte Würde, im Antlitz prägt sich jungfräuliche Reinheit und Anmuth aus, verbunden mit dem ganzen

[1]) Diese Armenbibeln waren damals, wo die Buchdruckerkunst noch nicht erfunden und das Volk ohnehin des Lesens unkundig war, ein sehr zweckmäßiges und leichtes Mittel, das Volk mit dem Inhalt der heiligen Schrift und den Glaubenswahrheiten vertraut zu machen.

Reiz der Demuth der Magd des Herrn. Ein Diadem schmückt ihr blondes Haupthaar und ein blauer Mantel wallt von ihren Schultern herab. Das göttliche Kind auf ihrem Schooße, mit dem Ausdruck sanfter Hoheit, streckt die Hände segnend über die ihm opfernden Weisen aus; diese sowohl, wie die Männer ihres Gefolges, sind ausdrucksvolle Gestalten[1]). — Eine kostbare Entdeckung, die über die Kölner Malerschule ein erfreuliches Licht verbreitet, wurde vor Kurzem in der St. Gereonskirche in Köln gemacht; man entdeckte in dieser Kapelle alte Wandmalereien, die ohne Zweifel der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören. Ueber der östlichen Altarnische fanden sich die Büsten des Heilandes, der heiligen Jungfrau und des heiligen Johannes des Täufers; in den gemalten Nischen der Südseite ein Kaiser in Lebensgröße und voller Rüstung, ferner die beiden Heiligen Gereon und Gregorius, sodann zwei Figuren, welche Bischöfe darstellen. Auf der gegenüber befindlichen Wand entdeckte man zwei weibliche Gestalten, die Kaiserin Helena und die heilige Katharina, dann die Blutzeugen Stephanus und Sebastian in ganzen Figuren und den heiligen Diakon Vincentius in halber Figur. Ueber den statuarisch gehaltenen Bildern der Längenseiten befinden sich die Symbole der vier Evangelisten. Diese Wandbilder schließen sich in den Formen und Verhältnissen, besonders in der Zeichnung, in der freien, malerisch schönen Behandlung der Gewänder an die besten Muster der altdeutschen Kunst, und zeugen von einer seltenen Höhe der Kunstbildung der Kölner Malerschule. — Ein Nebenzweig der Kölnischen ist die Westphälische Schule; ihr Hauptvertreter ist der s. g. Liesborner Meister — also genannt von seinen Malereien im Kloster Liesborn bei Münster. Was den Charakter und die Leistungen dieser drei Schulen betrifft, so fehlt es zwar ihren Werken an Vollendung der Form, die Gestalten und ihre Gesichtsformen sind bisweilen plump und roh; aber der Ausdruck ist geistig und edel, aus den Zügen und Mienen, Gebehrden und Stellungen ihrer Figuren leuchtet hoher Ernst, religiöse Innigkeit und Tiefe hervor.

[1]) Vergl. die Beschreibung: „das Gemälde von Köln." Mainz, 1822. S. 29.

§ 133.

Weiterbildung des germanischen Styls in der Niederlande, die Gebrüder van Eyck, Hemmeling u. a. m.

Einen gewaltigen Aufschwung erhielt die kirchliche Malerei durch die beiden niederländischen Meister Hubert und Johann van Eyck; jener lebte vom Jahr 1366—1426, dieser von 1370 bis 1445. Beide erhoben die Malerei in technischer Beziehung auf eine Stufe der Entwicklung, die selbst von den größten Meistern späterer Zeiten kaum überschritten wurde. Mehr der naturalistischen Richtung zugethan, strebten sie gleich den Meistern der florentinischen Schule nach wahrer getreuer Darstellung der Natur und des Lebens in seinen mannigfaltigen Erscheinungen. Deßhalb sind sie unter den deutschen Malern auch die Ersten, welche den Goldgrund wegließen und statt desselben die landschaftliche Umgebung wählten. Durch diese Verbindung ihrer Themate mit den Erscheinungen der Außenwelt gewannen ihre Darstellungen außerordentlich an Mannigfaltigkeit, Leben und Bewegung; die Natur mit ihren Elementen und dem ganzen Reichthum ihrer Erscheinungen, der heitere Himmel, schöne Landschaften, grüne Fluren, hohe Berge, sanfte Hügel, reiche Städte, glänzende Trachten, kurz aller Schmuck der Natur und der Menschenwelt ward herbeigezogen, um ihre Darstellungen zu verherrlichen. Sehr zu Statten kam ihnen hiebei die Kenntniß der Linearperspektive, für deren Begründer sonst Paolo Uccello (1389) gehalten wird, die aber ohne Zweifel durch Johann van Eyck in die Malerei eingeführt wurde. Durch diese Anwendung der Linearperspektive auf die Malerei wurden die Gebrüder van Eyck in Stand gesetzt, Fernsichten in weite Gegenden und Landschaften, Durchsichten in hochgewölbten Hallen, düstern Räumen und weithin sich erstreckenden Straßen mit vollkommener Treue und Wahrheit darzustellen. Auch gebührt diesen Meistern das Verdienst, die Oelmalerei wesentlich verbessert zu haben, indem sie das ächte und haltbare Mittel für die Mischung der Farben mit dem Oel erfanden. Seither pflegte man die Farben mit rohem Eygelb zu binden (Temperamalerei), hiebei erhielt die Darstellung allerdings viel Klarheit und Frische, da die Farben schnell trockneten; wenn aber ein größeres Bild ausgeführt werden sollte, mußte man eilig zu

Werke gehen. Ueberdieß war es bei der Temperamalerei kaum möglich, die Natur in Rücksicht auf Perspektive und Beleuchtung treu zu kopiren, oder einen geistigen Ausdruck vollkommen darzustellen. Die beiden van Eyck verbesserten nun die Technik der Tafelmalerei wesentlich dadurch, daß sie ein Harz unter das Leinöl mischten und es zu einem zweckmäßigen Bindemittel für die Farben machten. — Die Mischung der Farben mit Leinöl war zwar schon früher bekannt, aber diese Oelfarben wurden nicht sowohl zur Tafelmalerei, als vielmehr zur Bemalung von Bildwerken benützt. Durch die Erfindung van Eyck's erhielt daher die Tafelmalerei einen bedeutenden Aufschwung und sie kam nunmehr allgemein zur Anwendung. Ueberhaupt wußten die van Eyck die Farben so geschickt zu behandeln, daß ihre Gemälde rücksichtlich des Colorits, der Farbenpracht und des Lichteffekts denen von Tizian nicht nachstehen; das Colorit erscheint an ihren Werken ganz in der vollen kräftigen Weise, wie sich uns die Farben an den Gegenständen der Natur darstellen. Nur was die Zeichnung der menschlichen Gestalt, ihrer Haltung und Stellung betrifft, haben ihre Bildwerke noch einzelne Mängel, da den beiden Künstlern das anatomische Wissen abging. Aber über der Bewunderung des Idealen in den schönen, würdevollen Gesichtern übersieht man gerne einzelne Verzeichnungen in außerwesentlichen Formen. Mit ihrer technischen Meisterschaft, Originalität der Erfindung und genialen Auffassung verbanden die beiden Brüder einen lautern, gottinnigen milden Sinn, hohe Begeisterung für die Institutionen der heiligen Kirche. Deßhalb haben auch all ihre kirchlichen Werke ein ernstes, tief religiöses Gepräge, jedoch ist der Ernst des Gegenstandes beträchtlich gemildert durch die Heiterkeit der Umgebung von Natur- und Kunstgegenständen und Scenen aus dem gewöhnlichen Leben. Das germanische Element kömmt überhaupt an diesen beiden Künstlern entschieden zum Vorschein; an all ihren Werken tritt uns hohe Einfalt, schlichte Würde und stiller Friede entgegen; sie sind daher als die Hauptrepräsentanten des germanischen Styls zu betrachten. Was das Verhältniß der Gebrüder van Eyck zu ihrem Kunst- und Zeitgenossen Masaccio betrifft, so stehen sie in kunstgerechter vollendeter Zeichnung der Menschengestalt hinter diesem, dagegen sind sie ihm überlegen in der Naturwahrheit und Lebendigkeit alles Vorgestellten, in der Färbung, Perspektive und

Ausbildung des Landschaftlichen. Ihr ausgezeichnetstes Werk ist das s. g. Genter Gemälde, „die Anbetung des Lammes," vollendet im Jahr 1432.

Dieses Bild besteht aus zwölf Gliedern oder Tafeln, die zusammen Einen Grundgedanken in zwei Hauptpartieen darstellen; der Grundgedanke ist: die Versöhnung der Menschheit mit Gott durch Jesus Christus. Dieser Gedanke ist in zwei Hauptgliedern dargestellt: in der Anbetung des Lammes im himmlischen Jerusalem, wie sie in der geheimen Offenbarung des Evangelisten Johannes beschrieben ist, und in der Wanderung der Menschheit auf Erden zu dieser Anbetung. Während die Einen — die Heiligen, Engel und Seligen — im Himmel bereits in der Anbetung begriffen sind, sehen wir die Anderen — die Frommen und Gerechten — hienieden auf ihrer Pilgerschaft dieser Anbetung eifrig entgegenwandern. Die Anbetung des Lammes im himmlischen Jerusalem ist dargestellt einerseits durch Chöre singender und musizirender Engel — Symbol der innern Harmonie des Christenthums; andererseits durch vier Gruppen von Heiligen und Martyrern. Im Vordergrunde auf hohem Altar ist das Lamm der Offenbarung, ihm gegenüber ein vierröhriger Brunnen — der Brunnen des Lebens, in der Ferne erblickt man die Thürme des himmlischen Jerusalems. In der Wanderung zur Anbetung sind alle Stände, Geschlechter und Lebensalter vertreten — alle Gerechte auf Erden, die das hohe Ziel, die Anbetung des Lammes und das himmlische Jerusalem im Auge behalten; es zeigen sich hier die „Justi judices," Könige, Fürsten und hohe Staatsbeamte; ferner die „Milites Christi," repräsentirt durch die Ritter des Mittelalters, sie ziehen auf hohen Rossen in einem Thale her, das von emporstrebenden Felsen eingeschlossen ist, auf deren Spitzen man hohe Burgen und Warten erblickt; sodann die „Peregrini sancti," fromme Pilger aus allen Ständen, Geschlechtern, religiösen Orden und Genossenschaften. Oben in der Mitte schwebt von himmlischem Glanze umstrahlt Gott Vater, von Maria und Johannes umgeben. Auf der Außenseite der beiden Hauptbilder stellt sich uns die Verkündigung Mariä, so wie die zwei Schutzpatrone der Stadt, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, dar. Das grandiose Gemälde ist von tief religiösem Geiste durchhaucht und enthält gegen dreihundert Köpfe.

Ebenso meisterhaft ist ein anderes Gemälde der Gebrüder van Eyck „die Darstellung Jesu im Tempel." In einer Vorhalle des Tempels empfängt Simeon, ein heiterer Greis, das Kind Jesu aus den Händen Maria's. Er ist im Begriff, auszurufen: „Nun, o Herr, entläßest Du deinen Diener im Frieden 2c.!" Seine Lippen beben vor Entzücken, seine Augen blicken freudestrahlend aufwärts. Maria, im Profile dargestellt, ist eine reine milde jungfräuliche Gestalt, von ihrem Haupte wallt ein Schleier herab; ernst, gedanken- und ahnungsvoll wendet sie den Blick dem Priester zu. Der Ausdruck des schönen edlen Gesichts ist Demuth und Bewußtsein hoher Mutterwürde. Sie steht im Vordergrunde am Altar; ihr zur Seite, mehr zurück steht Joseph, eine brennende Kerze in der Hand. Unter den übrigen Personen, die den Altar umgeben, erblickt man ein junges Mädchen, ein Körbchen mit Tauben in der Hand, mit dem Ausdruck naiver Neugier und kindlicher Unschuld. Durch die offen stehende Thür des hochgewölbten, mit Säulen, hohen Fenstern und in die Tiefe sich verlierenden Bogengängen geschmückten Gebäudes blickt man in die volkreichen belebten Straßen der Stadt; im Tempel selbst sieht man an entfernten Säulen Trost suchend Kranke und Presthafte sich lehnen [1]).

Nach van Eyck bildeten sich in der Folge mehrere Künstler, die zwar ihre hohen Vorbilder nicht erreichten, aber doch die christliche Kunst mit mehreren schätzbaren Werken bereicherten; die namhaftesten sind: Rogier von Brügge (geboren 1400), Hemmeling oder Memling (1439) und Lukas von Leyden (1494). Rogier's Compositionen zeichnen sich durch tief ernsten, pathetischen Charakter aus; mehrere nieder- und oberdeutsche Maler, insbesondere Schongauer scheinen sich ihn zum Muster genommen zu haben. Die Werke Hemmeling's charakterisiren sich durch hohe Anmuth und Lieblichkeit; seine gelungensten sind: „das jüngste Gericht" in der Marienkirche zu Dresden, „die Vermählung der heiligen Katharina, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Darstellung Jesu im Tempel und die Ausgießung des heiligen Geistes," sämmtliche von bewundernswerther Schönheit. — Auf dem letzteren Gemälde erblickt man in der Mitte der Apostel Maria, in betender Stellung,

---

[1]) Man vergl. Joh. Schopenhauer I, 40. Kunstblatt 1825. Nr. 20.

ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schooß, die Hände faltend und in tiefe Betrachtung versunken; ihr zur Seiten knieen Petrus und Johannes, etwas tiefer gruppiren sich die übrigen Apostel mit großer Mannigfaltigkeit in Stellung und Bewegung, alle in brünstiger Andacht aufwärts blickend und die Hände erhebend. Oben schwebt der heilige Geist in Taubengestalt, von einem Strahlenkranz umgeben. Auch als Miniaturmaler gelangte Hemmeling zu hoher Berühmtheit; ein handschriftliches Brevier in der St. Markusbibliothek zu Venedig enthält von ihm eine Menge trefflicher Miniaturen aus dem Alten und Neuen Testamente und der Legende. — Die Eigenthümlichkeit des Lukas von Leyden besteht in einer gewissen genreartigen Behandlung religiöser Gegenstände, wozu er sowohl aus der heiligen Geschichte, wie der Legende den Stoff entlehnte; so meisterhaft aber auch seine Darstellungen in Rücksicht auf technische Ausführung und Gruppirung erscheinen, so fehlt es ihnen doch an religiöser Tiefe und Innigkeit.

§ 134.

Die kirchliche Malerei in Oberdeutschland; Schongauer, Holbein u. a. m.

Von der Niederlande verbreitete sich die Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Oberdeutschland, insbesondere nach Ulm, Augsburg, Basel und Nürnberg. Die bedeutendsten Ulmer Meister sind: Herlin, Schongauer und Zeitblom. Mehr oder weniger bildeten sich diese Künstler nach niederländischen Mustern, namentlich nach van Eyck und Rogier, ohne sie jedoch in technischer Beziehung zu erreichen. Wenn sich aber auch an ihren Werken manches Herbe, Rauhe und Ungelenke findet, so stehen sie doch in Rücksicht auf religiösen Ausdruck und Innigkeit jenen Meistern wenig nach. Inbrünstige Andacht, Friede mit Gott, stille Ergebung, heitere Gemüthsruhe bilden das Charakteristische ihrer Darstellungen. — Meister Herlin (1413—1492) war ein Schüler Rogier's und wußte sich die Vortheile der Niederländischen Schule mit vielem Geschick anzueignen, so daß seine Gemälde oft völlig mit bekannten Niederländischen Bildern übereinstimmen, insbesondere mit denen des Johann van Eyck und Memling. Diese Uebereinstimmung zeigt sich in der Wahl der Motive, im Hereinziehen der

Architektur und sonstiger Beiwerke, im Colorit und der Ornamentik, namentlich im Gebrauch kostbarer Stoffe, im Geschmacke der Falten, in der Tiefe und Sättigung der Farben, besonders des Saftgrüns, des Purpurroths und Violetts. Im Uebrigen zeigt sich ein wesentlicher Unterschied von den Werken der Niederländischen Meister, die Köpfe sind bei Herlin weniger beseelt und einförmiger, auch ist der Grund durchweg golden. Herlin's bedeutendstes Werk ist „die Kreuzigung Christi" in der Stadtkirche zu Rothenburg an der Tauber; im Innern des Altarschreins, der diese Darstellung enthält, befinden sich sechs geschnitzte, mit großer Meisterschaft und Zartheit bemalte Figuren von etwa zwei Drittel Lebensgröße; der Körper des von vier Engeln umschwebten Christus am Kreuz ist im Ganzen gut gezeichnet, nur in der Mitte etwas zu mager; der sinnige und feine Ausdruck der edlen Köpfe, die reine Zeichnung, das Faltenwesen, wie man dieß vergebens auf sonstigen oberdeutschen Werken dieser Periode sucht, lassen den Einfluß der van Eyck'schen Schule erkennen; der vergoldete Grund ahmt eine Tapete nach. Die innern Seiten der Flügel zeigen die Verkündigung und Heimsuchung Mariä, die Geburt und Beschneidung Jesu, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und den Tod Mariä. Bei so vielen Vorzügen übersieht man leicht das übertrieben Heruntergezogene der Augen nach den äußern Winkeln. Auf den Flügeln befindet sich die Inschrift: „Dieß Werk hat gemacht Friedrich Herlen, Maler 1466[1])."

Beträchtlich höher als Herlin steht Schongauer, auch Martin Schön genannt (gestorben 1488); was Anmuth und seelenvollen Ausdruck betrifft, so hat er große Aehnlichkeit mit den Meistern der umbrischen Schule; eines seiner besten Werke — der Leichnam Christi — befindet sich in der Pinakothek zu München. — Trefflich ist auch seine Passion in zwölf Blättern. Auf rührende Art hat M. Schön das Hinscheiden der Mutter Jesu dargestellt; wir sehen die Sterbende in knieender Stellung, mit gefalteten Händen, von den Jüngern des Herrn umgeben. Das müde Augenpaar bricht in einem Abschiedsblick, durch dessen Wehmüthiges in den halbgeschlossenen Augenliedern ein Strahl der Verklärung dämmert. In Schmerz versunken, mit verweinten Augen stehen die Freunde um sie her, sie

[1]) Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Franken, fünfter Brief.

haben wohl die Nacht um sie durchwacht, die Kerzen sind heruntergebrannt[1]). Zeitblom (1468—1514) bildete sich hauptsächlich nach den zwei vorgenannten Meistern, die er in technischer Beziehung, namentlich im Colorit noch übertraf; sein Hauptwerk ist ein Altarbild mit Flügelthüren zu Eschach, im Innern die Verkündigung Mariä, auf der Außenseite Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten darstellend; ferner eine „Kreuzigung“ und ein „Ecce homo“ in der Kirche zu Nördlingen. Gleichzeitig mit den Ulmer Meistern traten mehrere in Augsburg hervor, unter denen besonders die Holbein hervorragen. Holbein, der Großvater (1459 bis 1499), lieferte mehrere treffliche Werke, unter denen sich namentlich die Madonna mit dem Jesuskinde auszeichnet. Weit übertroffen ward er jedoch durch seinen Sohn Hans Holbein den Aelteren (1495—1507). Die ideale Richtung herrscht bei diesem vor, auch liebte er es, Scenen aus seinem und seiner Familie Leben in die religiösen Darstellungen einzuflechten. Anfangs war er mit Malereien in Augsburg beschäftigt, später in der Dominikanerkirche zu Frankfurt, zuletzt mit Ausschmückungen des Rathhauses zu Basel. Seine bekanntesten Werke sind: „die Verklärung Christi und die Darstellungen aus der Passion;“ die Passion behandelt in acht Bildern Christus am Oelberg, die Gefangennehmung, Christus vor dem Hohenpriester, die Geißelung, die Verspottung, die Ausführung, Kreuzigung und die Grablegung; sie befinden sich auf der Stadtbibliothek zu Basel. Großes Lob gebührt besonders dem Bilde „Christus am Oelberg;“ die Angst und das heiße Flehen sind vortrefflich gegeben; seine ganze Stellung ist Gebet. Auf dem Gesichte zeigt sich das Leiden eines von der Welt Verlassenen und mit unsäglicher Sehnsucht nach Trost Ringenden.

Auf eine noch höhere Stufe der Entwicklung gelangte die oberdeutsche Malerei durch den Sohn des Vorgenannten, Hans Holbein den Jüngeren (1498—1554). Nachdem er längere Zeit in Basel kümmerlich gelebt, begab er sich nach London, wo er bis zu seinem Ende verblieb und am Hofe Heinrich's VIII. sehr beliebt war. Er huldigte mehr der realistischen Richtung und verwandte die größte Sorgfalt auf Treue und Genauigkeit in der Zeichnung; da-

---

[1]) Vergl. Quandt I, 34.

her übertraf er alle oberdeutschen Maler an Schönheit der Form, Wahrheit in der Auffassung, Pracht des Colorits — überhaupt an künstlerischer Vollendung. Am bedeutendsten sind indessen seine Leistungen als Porträtmaler, worin er dem Tizian und Raphael nicht nachsteht. Die meisten seiner Werke wurden in England theils durch Brandunglück, theils durch kalvinistische Wuth zerstört. Sein bestes kirchliches Werk befindet sich in der Gallerie zu Dresden — darstellend die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde, vor welcher eine betende Gruppe in Andacht versunken liegt (die Familie des damaligen Bürgermeisters Meyer in Basel). Bekannt ist auch Holbein's Werk „der Todtentanz," den er aber nur in einer Zeichnung ausführte, die später in Holzschnitt erschienen.

§ 135.

Albrecht Dürer, Hans Baldung.

Ihren größten Triumph feierte die oberdeutsche Malerei in dem bekannten Nürnberger Meister Albrecht Dürer (1471—1528); sein Lehrer war der fränkische Maler und Xylograph M. Wohlgemuth, der mehrere schätzbare Bildwerke hinterließ, unter andern ein reiches Altarwerk in der Marienkirche zu Zwickau (vom Jahr 1479), die Verkündigung Mariä, Anbetung der Könige und die heilige Familie darstellend, ferner eine „Geburt Christi," in der Pinakothek zu München. Mit genialer Kraft, klarem Verstande und reicher Phantasie begabt, übertraf Dürer bald seinen Lehrer und führte den germanischen Styl seiner Vollendung entgegen. Anfangs beschäftigte er sich hauptsächlich mit der Kupferstecher- und Holzschneidekunst, die er wesentlich verbesserte. Bald aber trat er mit Malereien hervor, die den größten Meisterwerken zur Seite gestellt werden können. Was die Compositionen Dürer's vor Allem auszeichnet, ist der strenge Ernst, die sittliche Würde, die sich darin ausspricht. Es lag diesem Meister weniger an Schönheit der Form, an Pracht der Färbung, am Zierlichen und Glänzenden der Gewandung; diese Seite hat bei ihm manche Mängel. Die Hauptsache war ihm das religiös-sittliche Moment, die Geradheit der Gesinnung, die Hoheit und Reinheit des ganzen innern Lebens. Was die Mängel in der Zeichnung und Farbengebung betrifft, so werden

diese vollkommen aufgewogen durch den Reichthum der Gedanken, die Tiefe der Ideen, durch das Innige und Bedeutungsvolle, das sich in seinen Werken offenbart. Jedoch vermissen wir in seinen Werken jene tiefe Religiosität und Gottinnigkeit des Gemüths, welche die Werke der früheren deutschen Meister, namentlich die van Eyck's charakterisirt; es zeigt sich bei ihm schon der Einfluß der Reformation, als welche die kindlich fromme Gemüthlichkeit erschütterte und den Sinn der Menschen mehr auf die materielle Seite des Lebens lenkte. Uebrigens war Dürer ein durchaus deutscher Charakter: gerade, ernst, kräftig, schlicht. Diesem seinem innersten Wesen gemäß strebte er bei seinen Darstellungen weniger nach dem Idealen und Erhabenen, als vielmehr nach Wahrheit der Auffassung und Natürlichkeit des Ausdrucks, weniger nach dem Großartigen und Effektvollen, als nach dem Einfachen und Schlichten, weniger nach Zartheit und Lieblichkeit, als nach Kraft und Würde. Hieraus erklärt es sich auch, warum er mitunter seine religiösen Darstellungen mit den manchfaltigen Erscheinungen des bürgerlichen Lebens in Verbindung bringt. Weniger zu rechtfertigen möchte es sein, daß er bei religiösen Gegenständen den Figuren die Trachten seiner Zeit anlegte, was nicht nur mit der Würde geheiligter Gegenstände wenig harmonirt, sondern auch den Eindruck bedeutend schwächt. Ueberhaupt haben seine Werke ein scharf markirtes germanisches Gepräge; die Gestalten, die er uns vorführt, zeichnen sich alle durch hohe Einfalt, Kraft, Ernst und Würde aus; aus all ihren Zügen, Mienen und Gebehrden leuchtet das biedere, naive, kernige deutsche Wesen hervor. Ebenso ist das Herbe, Ungraziöse, Düstere und Schroffe in manchem seiner Werke einestheils auf Rechnung des germanischen Charakters, so wie auf seine Unkenntniß der Antike zu setzen. A. Dürer kann somit neben den van Eyck's für den Hauptrepräsentanten der germanischen Kunst gelten. Ueberdieß zeichnen sich mehrere seiner Compositionen durch überraschende Originalität der Erfindung aus; insbesondere gilt dieß von seinen Madonnen.

Zu den bekanntesten Werken Dürer's gehört seine große und kleine Passion, die große bestehend aus 12 Blättern, die kleine aus 16, außerdem noch eine kleine in 37 Blättern, sämmtlich in Holzschnitt. Unter allen Künstlern hat wohl A. Dürer diesen Gegenstand am würdigsten behandelt. Bei Darstellung der Leidensgeschichte

des Herrn mag zwar der Künstler Alles aufbieten, um das Leiden recht lebhaft und rührend hervortreten zu lassen, aber der Ausdruck des Leidens darf nicht über den Ausdruck der göttlichen Geistesstärke die Oberhand gewinnen, die Seele darf nicht dem Schmerz erliegend dargestellt werden; die Idee von der göttlichen Natur des duldenden Erlösers, sein Gehorsam und Vertrauen zu dem himmlischen Vater muß als leitend aufrecht erhalten werden. Diesen leitenden Gedanken hat Dürer überall festgehalten; er hat uns keine gräßlichen Zerrbilder von Peinen und Peinigern vorgeführt, es erscheint immer die obsiegende Kraft des göttlichen Geistes mitten in dem anscheinenden Triumphe selbstsüchtiger Ruchlosigkeit. — Unter den Gemälden Dürer's zeichnen sich insbesondere aus „die heiligste Dreifaltigkeit," und „die Grablegung Christi" (in der Sebalduskirche zu Nürnberg); die Grablegung ist eine große und schöne Composition; Johannes erfaßt den Leichnam des Herrn mit beiden Händen unter dem Leintuch und den Schultern, den Blick wehmüthig über des Heilands Haupt gesenkt. Rechts steht Nikodemus gegen Maria und Joseph gerichtet, vor der Brust ein Gefäß haltend; Joseph von Arimathiä faltet betend die Hände, ihm zur Rechten befindet sich die Mutter knieend, schmerzvoll die Hände in einander geschlungen, ein weißes Tuch umhüllt ihr Haupt. Hinter ihr Maria, in der linken Hand die Salbbüchse, links hinter den Füßen des Leichnams knieet Magdalena mit trauervollem Blick, jammernd die Hände ausbreitend. Im Hintergrunde der Kalvarienberg mit drei Kreuzen, vorwärts Männer zu Pferd und zu Fuß; in der Ferne erblickt man die Stadt. Das Gemälde „die heilige Dreieinigkeit" (in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien) erregt unsere Bewunderung durch die treffliche Ausführung in den Gestalten, Köpfen und Gewändern, wie in der weitern Landschaft unten, wo mit ernster Miene der Meister selbst steht. Auch ein Christuskopf von Dürer verdient rühmliche Erwähnung — ein edles liebreiches geistvolles Gesicht; er ist ganz nach dem alten byzantinischen Typus symmetrisch gebildet, mit länglichem Oval, zierlich herabfließendem Haupt- und Barthaare, wunderklaren Augen, sanft gewölbter Stirne, um die Lippen liegt etwas Liebreiches, Wohlwollendes, das Ganze hat den Ausdruck erhabener Ruhe, Würde und Milde. — Wie hoch die Meisterschaft Dürer's selbst von den größten italienischen Meistern geschätzt wurde,

erhellet unter anderm aus einer Aeußerung, welche Raphael beim Anblick eines der Werke Dürer's that: „Wahrlich dieser würde uns Alle übertreffen, wenn er, wie wir, die Meisterwerke der Kunst vor Augen hätte." Unter den Schülern A. Dürer's that sich besonders Hans Schäuffelin hervor; das umfangreichste, von diesem Meister noch vorhandene Werk befindet sich in der Kirche des vormaligen Klosters Anhausen bei Oettingen. Es ist ein Altarwerk, welches sechszehn Gemälde von ihm enthält, von denen das Mittelbild die Krönung Mariä darstellt.

Eine hervorragende Stelle unter den Malern dieser Periode nimmt Hans Baldung ein (Grün oder Grien), geboren zu Gemünd im Jahr 1476, gestorben zu Straßburg im Jahr 1555. Baldung schloß sich weder an die Malerweise seines Freundes Dürer an, noch an jene der schwäbischen Schule, huldigte vielmehr etwas einseitig dem Naturalismus. Jedenfalls aber besaß er ein großes Malertalent, namentlich hohe Fertigkeit in der Farbengebung, auch entwickelte er in Behandlung der Köpfe viel plastische Kraft; weniger wollte ihm die Darstellung des menschlichen Körpers gelingen, die bei ihm oft steif, ohne Leben und Wahrheit ist. Zu bedauern ist, daß Baldung bei Ausführung seiner Gemälde mitunter etwas flüchtig zu Werke ging und es verschmähte, Zeit und Mühe auf kleine Einzelnheiten zu verwenden, weßhalb bei ihm oft die Ausführung hinter der Erfindung und der Composition zurücksteht. — Baldung's vorzüglichstes Werk ist „die Krönung Mariä," das Hauptbild am Hochaltar im Münster zu Freiburg i. Br.; im Jahr 1516 vollendet. Gott Vater und Sohn, von musizirenden Engeln umgeben, setzen der Himmelskönigin die Krone auf, im Hintergrunde schweben Lichtwolken mit Engelsköpfchen; Composition und Ausführung sind vortrefflich. Nicht minder gelungen sind die Malereien auf der Innenseite der Flügelthüren, welche die Geburt Christi, die Flucht nach Egypten, die Verkündung und Heimsuchung Mariä darstellen. Die Geburt Christi ist ein Nachtstück, wo in ähnlicher Weise wie auf Corregio's berühmtem Bilde alles Licht vom Jesuskinde ausstrahlt und sich über die ganze Gruppe verbreitet. Sehr sinnig ist die Flucht nach Egypten behandelt, die an einem Dattelbaum vorbeiführt, von welchem Engelein herniederschauen, deren eines sich zu dem Maulthier herabneigt, um dem Jesuskindlein Datteln zu reichen. An der

Außenseite der Flügelthüren befinden sich die Bildnisse des heiligen Georg, Laurentius, Johannes des Täufers und Hieronymus. Auf der Rückseite des Altars ist die Kreuzigung dargestellt, wobei Dürer's Composition zum Vorbild diente, unten befindet sich das Porträt und Zeichen des Künstlers. In der Kapelle hinter dem Hochaltar befinden sich noch zwei werthvolle Bilder, von denen Waagen sagt, „Baldung habe sich hier an Feinheit und Geschmack selbst übertroffen;" das eine zeigt uns die Taufe Jesu im Jordan, das andere Johannes auf Pathmos. Außer diesen Altarbildern befinden sich von der Hand Baldung's noch mehrere schätzbare Gemälde zu Basel, München, Nürnberg und Stuttgart.

Auch in der Miniaturmalerei wurde um diese Zeit Treffliches in Deutschland geleistet; man nannte damals die Miniaturmaler zum Unterschied von den Malern im Großen „Illuministen." Unter diesen that sich insbesondere der Nürnberger Meister Niklas Glockendon hervor; er befaßte sich ausschließlich mit Miniaturen und besaß große Meisterschaft in der Technik, namentlich in Ausbildung des landschaftlichen Hintergrunds; jedoch fehlte es ihm an Erfindungsgabe; die meisten seiner Compositionen sind den Holzschnitten oder Kupferstichen von A. Dürer entlehnt. Seine gelungenste Arbeit ist ein Missale, jetzt in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg; dieses vortreffliche Werk, welches 23 größere und 116 kleinere Miniaturen enthält, wurde im Jahr 1524 vollendet und gehört, was die Zeichnung der Figuren und den malerischen Schmuck betrifft, zu den schönsten Denkmalen dieser Art. Unter den größeren Miniaturen zeichnet sich besonders „die Fronleichnamsprozession" aus, ein Bild von seltener Schönheit und großem Umfange (11 Zoll hoch und 8 breit). Der Churfürst Albrecht von Mainz trägt die Monstranz, vornehme Herren in reichem Kostüm tragen den prachtvoll verzierten Thronhimmel, voran Sänger- und Harfenspieler, an der Spitze reichgekleidete Knaben, die Blumen streuen, umher Andächtige theils knieend, theils stehend. Am Ende des Missale befindet sich die Inschrift: „Ich Niklas Glockendon zu Nurenberg hab disses Bhuch illuminirt und vollent im Jar 1524.

Dritte Periode.

Von der Reformation bis 19. Jahrhundert, oder vom Verfalle der christlichen Malerei bis zu ihrem Wiederaufblühen.

§ 136.

Verhältniß des Protestantismus zur kirchlichen Malerei, die protestantische Malerei zu den Zeiten Luthers, Lukas Kranach.

Nachdem die kirchliche Malerei zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. in Italien und Deutschland die höchste Stufe ihrer Entwicklung erreicht hatte, begann sie in den Zeiten der Reformation allmälig wieder zu sinken, indem sie sich von nun an mehr und mehr vom kirchlichen Leben trennte, bis sie endlich im 17. und 18. Jahrhunderte völlig verweltlichte. Der Keim zu diesem Verfalle ward bereits vor der Reformation gelegt und zwar durch die antikisirende Richtung, die sich in die Malerei einschlich. Je mehr sich die Künstler in das Leben und die Formen der heidnischen Welt vertieften, desto mehr verloren sie die christliche Anschauungsweise und das kirchliche Bewußtsein. Einen noch empfindlicheren Stoß erlitt aber die christliche Malerei durch die Reformation; Gleichgiltigkeit, Zweifel und Unglaube traten jetzt an die Stelle frommer Scheu und gläubiger Begeisterung. Hiedurch ward der Kunst ihr Lebenselement entzogen; denn die kirchliche Kunst gedeiht nur bei gläubig frommem Eifer, nicht aber bei Zweifel und Unglauben. Ueberdieß übten die durch die Kirchentrennung herbeigeführten bürgerlichen Zwiste und Streitigkeiten schon an und für sich sehr nachtheilig auf das Kunstinteresse.

Was insbesondere das Verhältniß der Reformation zur Malerei betrifft, so war sie schon prinzipiell den Bildwerken abgeneigt, sofern sie kirchlichen Zwecken dienen sollten. Die Reformatoren richteten ihr Hauptaugenmerk auf Lehre und Predigt; die Bibel zu lesen, den Prediger zu hören, war ihnen die Hauptsache; zudem verwarfen sie die Heiligenverehrung und konnten also schon aus dogmatischen Gründen die Heiligenbilder weder in der Kirche noch für den Privatgebrauch zulassen. Hiezu kam noch der Haß und

Oppositionsgeist gegen den Katholizismus, der die Reformatoren antrieb, manches anerkannt Heilsame schon deßhalb zu verwerfen, weil es in der römischen Kirche ein Gegenstand der Verehrung war. Darum eröffneten namentlich die Reformirten eine heftige Polemik gegen die Bildwerke und erklärten den kirchlichen Bilderschmuck für sündhaftes Prunkwerk. Bei einigen Reformatoren, z. B. Karlstadt und Kalvin, steigerte sich dieser Haß bis zu fanatischer Wuth, so zwar, daß sie sich zu brutaler Bilderstürmerei fortreißen ließen und in ihrer Barbarei die herrlichsten Kunstwerke zerstörten. Denselben Bildersturm erhoben die Puritaner in England, wobei unter andern mehrere werthvolle Bildwerke Holbein's zu Grunde gingen. So verschwanden dann überall, wo der reformirte Lehrbegriff Eingang fand, alsbald die Bilder aus den Kirchen. Ebensowenig duldete die anglikanische Kirche den Bilderschmuck für kirchliche Zwecke; an die Stelle der Bilder traten in der Kirche zwei Tafeln, wovon die eine den Dekalog enthält, die andere das Glaubensbekenntniß; und um die Abneigung gegen die Bilder gehörig wach zu erhalten, ist es in der anglikanischen Kirche heute noch üblich, jeden Sonntag das zweite Gebot des Dekalogs (Bilderverbot) mit besonderem Nachdruck hervorzuheben, wobei die Gemeinde wie beim Ablesen der übrigen Gebote zu respondiren hat: „Herr, erbarme Dich über uns und mache unser Herz geneigt, dieß Gebot zu halten."

Was Luther anbelangt, so tadelte er zwar die Bilderstürmerei des Karlstadt, ohne jedoch den kirchlichen Bildern im Allgemeinen das Wort zu reden; er wollte vielmehr nur solche Bilder in der Kirche gelten lassen, die einen „lehrhaften" Charakter haben und geeignet seien, die neue Lehre zu veranschaulichen (wohl auch nebenbei den Katholiken Eines versetzten). Alsbald fand sich auch ein Jünger der Kunst, der dieser neuen didaktisch-polemischen Richtung seinen Pinsel lieh — der bekannte Lukas Kranach (eig. Sunder), geboren 1472 zu Kranach im Bambergischen und gestorben 1553 als Bürgermeister zu Wittenberg. Kranach war ein inniger Freund Luther's und der neuen Lehre entschieden zugethan; in welcher Weise er die kirchliche Malerei auffaßte, zeigt sich am Besten in seinem vielgerühmten Gemälde, dem Altarblatte in der Wittenberger Stadtkirche — das Abendmahl, die Taufe, Predigt und Absolution darstellend. Auf diesem Gemälde vertreten bei der Aus-

spendung der Sakramente die Reformatoren und Wittenberger Rathsherren die Stelle der Apostel und der Heiligen; wir treffen hier wohlgelungene Porträts von Luther und seiner Frau, von Melanchton, Bugenhagen, Kranach u. a. m. Die Taufe ist z. B. in folgender Weise dargestellt: Am Taufstein steht Melanchton, der den Täufling in der Hand hält und mit Wasser begießt, neben ihm steht ein bärtiger Küster, die aufgeschlagene Agende in der Hand. Um den Taufstein herum stehen drei Taufzeugen (Porträts Wittenberger Einwohner). Weiter unten erblickt man mehrere hübsche junge Frauen und Mädchen (Porträts), die übrigens kein sonderliches Interesse für die heilige Handlung an den Tag legen und nur aus Neugierde da zu sein scheinen. Unter diesen fällt besonders eine korpulente Frau auf, die breit und plump dasteht und den Beschauern den Rücken kehrt; dieß soll Kranach's Frau sein, die er nur ihres unaufhörlichen Bittens und Plagens wegen auf dem Bilde anbrachte, aber zu ihrem großen Verdrusse in der bezeichneten Weise. In ähnlicher Weise sind alle kirchlichen Gemälde Kranach's ausgeführt, es sind nur Zusammenstellungen von Porträts der Reformatoren und ihrer Freunde. Bei Darstellung des Dekalogs (im Wittenberger Rathhause) veranschaulicht Kranach die zehn Gebote durch ihre Uebertreter, wobei der Teufel eine arge Rolle spielt, denn jeder Uebertreter hat die Teufelsfrazze im Nacken; mitunter ist der Gegenstand etwas cynisch behandelt. So z. B. ist das neunte Gebot in folgender Weise dargestellt: In einem zweischläfrigen Bett liegt schlafend der kahlköpfige alte Ehemann, neben ihm die junge hübsche Frau, die sich freundlich einem Kriegsmann zuwendet; hinter ihnen eine weibliche Teufelsfrazze mit herabhängenden Brüsten.

Lukas Kranach, Sohn, gebrauchte seinen Pinsel hauptsächlich um die Katholiken zu persifliren, wie unter andern sein „Weinberg des Herrn“ beweist. Das Bild stellt einen wohlumzäunten Weinberg dar; am Eingang ist Christus mit seinen Jüngern zu sehen, wie er den Papst mit einem Geldstück ablohnt und mit seinem stattlichen Gefolge von Bischöfen, Prälaten, Prioren, Aebten und Aebtissinnen, Mönchen und Nonnen hinausgehen heißt. Weiter oben sieht man auf der einen Seine die Papisten, auf der andern die Evangelischen. Jene verschütten den Brunnen, der den Weinberg bewässern soll, mit Steinen; sie reißen die Weinstöcke aus, verbrennen

das Gärtnergeräth. Mönche und Nonnen treiben Unfug, Einige schlafen, Andere balgen sich, noch Andere zechen. Auf der andern Seite steht Luther mit dem Rechen in der Hand, um den Boden zuzurichten und zu ebenen; Melanchton hat aus der Tiefe des Brunnens den vollen Eimer heraufgewunden und J. Forster gießt ihn auf das dürstende Erdreich aus. Paul Eber beschneidet die wilden Zweige eines Weinstocks; Justus Jonas lockert mit der Hacke den Boden auf; Major bindet sorgsam die Reben an die Stützen; Krell trägt einen Eimer mit Trauben und außerdem sind eine Menge anderer Arbeiter mit dem Auflesen der Steine, dem Auflockern des Bodens und andern Arbeiten beschäftigt[1]). — Wie man sieht, ist weder auf diesem, noch den vorgenannten Gemälden von religiöser Begeisterung, Andacht und Erbauung irgend eine Spur; statt heiliger Darstellungen treffen wir nur Karikaturen des Heiligen oder Gehässigkeiten gegen die katholische Kirche. Noch einige Zeit nach Luther gebrauchte man im Protestantismus die Malerei in der bezeichneten didaktisch-polemischen Weise zur Verzierung der Kirchen; bisweilen ahmte man hiebei den Katholischen nach, indem man die einzelnen Glaubens- und Sittenwahrheiten nach Art der Armenbibeln und Bilderkatechismen an den Wänden allegorisch darstellte. Später haben die Rationalisten in ihrer Aufklärungssucht diese Wandgemälde übertüncht.

Nachdem die Malerei auf solche Weise durch den Protestantismus vom kirchlichen Gebiete ausgeschlossen war, begab sie sich in den Dienst der Welt und des herrschenden Zeitgeistes, indem sie entweder die Natur kopirte oder sich den mancherlei Erscheinungen des häuslichen und bürgerlichen Lebens zuwandte (in Holland), oder in satyrisch-humoristischer Weise die menschlichen Gebrechen geißelte (Hogarth in England). Nur in katholischen Ländern, namentlich in Spanien, der katholischen Niederlande und in Italien erhielt sich die kirchliche Malerei noch einige Zeit auf einer beträchtlichen Höhe, bis sie auch hier bei dem eingetretenen religiösen Indifferentismus verweltlichte.

---

[1]) Dieses Gemälde wurde von P. Eber's Familie bestellt, gefiel aber so wohl, daß es der Künstler nochmals für die Kirche in Salzwedel fertigen mußte. Vergl. Dr. Alt, Heiligenbilder.

§ 137.

Die Malerei in Spanien, Murillo u. a. m.

In Spanien begann die Malerei erst zu einer Zeit aufzublühen, wo sie anderwärts schon ihrem Verfall entgegeneilte. Auf der ersten Stufe ihrer Entwicklung treffen wir sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; ihre höchste Blüthe erreichte sie in der Mitte des 17. Daß sich hier die Kunst so spät entwickelte, hat ohne Zweifel in der Herrschaft der Mauren seinen Grund. Als Bekenner des Islams waren die Mauren aus religiösen und politischen Gründen der Malerei abhold, und beschränkten sich auf das phantasiereiche Spiel der Arabesken. So lange sich nun die Christen unter der maurischen Herrschaft in ihrem Cultus bedrückt sahen, konnte auch die christliche Malerei keinen sonderlichen Aufschwung nehmen und höchstens nur die Miniatur- und Mosaikmalerei sich entwicklen. Erst als im 15. Jahrhunderte die Herrschaft der Mauren gänzlich gebrochen und die einzelnen Königreiche zu einem großen Ganzen vereinigt wurden, begann das kirchliche Leben sich in voller Blüthe zu entfalten. Mit dem Aufblühen des religiösen Lebens nahm aber auch die christliche Kunst alsbald einen mächtigen Aufschwung und erreichte wie auf dem Gebiete der Poesie, so auch in der Malerei sehr bald ihre höchste Blüthe. In den älteren spanischen Bildern herrscht der altkirchliche Typus mit all seinem feierlichen Ernst und seiner ganzen Strenge vor, so daß manche derselben an Albrecht Dürer erinnern. Unter den spätern Meistern ward dieser Ernst durch italienischen Einfluß etwas gemildert; die meisten spanischen Meister bildeten sich nach den klassischen italienischen Mustern, namentlich nach Raphael, da Vinci, Michelangelo, zum Theil auch nach Tizian, Dürer und Rubens.

Vornämlich war es die Schule von Sevilla, aus welcher treffliche Künstler hervorgingen; die namhaftesten sind: Luis de Vargas (1502—1568), Luis de Morales (1509—1590); dieser zeigte seine Meisterschaft hauptsächlich in der Specialität der Mater dolorosa, die er in mehreren Darstellungen vortrefflich zu behandlen wußte. Zurbaran (1598—1662) hat in mehreren Bildwerken die Beschaulichkeit und das ascetische Leben heiliger Mönche mit wunderbarer Treue veranschaulicht. Noch verdienen Roelas, Alonso Cano,

Pedro de Moya und Velasquez de Silva genannt zu werden; das gelungenste unter den religiösen Gemälden des letzteren ist „seine Steinigung Stephani.“

Ihren Höhepunkt erreichte die spanische Malerei in Murillo (1618—1682). Was produktive Kraft, Reichthum der Phantasie, Wahrheit und Treue der Auffassung, Wärme des Colorits betrifft, so kann Murillo den größten Meistern zur Seite gestellt werden. Mehr wie die vorgenannten Künstler wandte er sich den Erscheinungen des kirchlichen Lebens zu und bereicherte die christliche Kunst mit einer unzähligen Menge trefflicher Werke. Besonders liebte er es, die schwärmerische Andachtsgluth und himmlische Verzückung zur Darstellung zu bringen; und in der That gelang es auch dem erhabenen Fluge seines Genius, getragen von religiöser Begeisterung, in mehreren Darstellungen die höchsten Regionen des Visionären zu erreichen und das menschlich denkbare Ideal himmlischer Entzückung uns vor die Sinne zu führen. Hierin zeichnen sich besonders seine Darstellungen des heiligen Franziskus, des heiligen Bernhard, Antonius von Padua und Augustinus aus, die einen wahrhaft seraphischen Ausdruck haben; in manchen seiner Gemälde, namentlich in seinen spätern, tritt uns eine weichliche, fast üppige Sinnlichkeit entgegen. Außerdem besaß Murillo eine merkwürdige Fertigkeit in Darstellung niedriger, an's Eckelhafte streifender Gegenstände, z. B. schmutziger Betteljungen, die mit keinem höhern Gedanken beschäftigt scheinen, als mit Vertilgung des Ungeziefers auf ihrer Haut; hier wußte er die Natur mit einer Wahrheit und Treue zu kopiren, die wahrhaft staunenerregend ist. In dieser Beziehung steht oben an „die Isabella, wie sie Bettler und Krüppel verpflegt,“ wo der eiternde Ausschlag, Schmutz und Ungeziefer mit einer Naturwahrheit gezeichnet ist, die beim Beschauer ebenso sehr Bewunderung als Eckel erregt. — Murillo war ein überaus fruchtbares Genie, die meisten bedeutenderen Kirchen in Spanien hatten früher Gemälde von ihm aufzuweisen, bis es bei der französischen Occupation dem Marschall Soult darnach gelüstete, der die werthvollsten nach Frankreich entführte und seine Gallerie damit bereicherte. Das berühmteste Werk Murillo's ist seine „unbefleckte Empfängniß Mariä“ [1]). Maria ist hier dargestellt

[1]) Bei der jüngst stattgehabten Versteigerung der Soult'schen Gallerie wurde dieses Gemälde um den Preis von 500,000 Franken erstanden.

in jugendlicher Schönheit, stehend auf der Erdkugel, um die eine Schlange sich windet, welcher sie den Kopf zertritt, um das Haupt hat sie einen Kranz von Sternen, in der Hand eine Lilie, zu ihren Füßen ist die Mondscheibe. In der That eine ganz vortreffliche Versinnlichung der unbefleckten Empfängniß; die Schlange zu den Füßen Mariä deutet an, daß die Verführerin im Paradiese keinerlei Gewalt über Maria gehabt, diese somit frei geblieben von aller Makel der Erbsünde, was noch insbesondere durch die Lilie bezeichnet ist. Die Erdkugel zu ihren Füßen erinnert daran, daß Maria über alle Erdenkinder erhaben, somit Königin der Erde ist. Der stets ab- und zunehmende Mond ist ein entsprechendes Sinnbild des irdischen Wechsels und deutet somit hier an, daß Maria über allen irdischen Wechsel, insbesondere über alles Wanken zwischen Gut und Böse, erhaben ist. Die Sternenkrone um ihr Haupt kennzeichnet ihre Heiligkeit sowie ihre Würde als Himmelskönigin. — Auch die „büßende Magdalena" hat Murillo trefflich behandelt, jedenfalls viel würdiger wie Correggio; die Büßerin knieet in einer rauhen felsigen Wildniß; die Hände zum Beten gefaltet, blickt sie mit innigem, doch sanftem Schmerz durch die Oeffnung zwischen den Felsen zum Himmel, von dem ein heiterer Strahl auf sie herabströmt. Der Gesichtsausdruck der Büßerin hat nicht den leisesten Zug von Eitelkeit oder Sehnsucht nach der Welt, der sie entflohen ist. Schönes Haar wallt über den bekleideten Nacken und die Schultern herab. Vor ihr liegt neben einem hölzernen Kreuz ein aufgeschlagenes Buch, an einen Todtenkopf gelehnt. — Nach Murillo trat in Spanien kein Maler von sonderlicher Bedeutung hervor; wie in andern Ländern, so entfernte sich die Malerei auch in Spanien mehr und mehr vom kirchlichen Gebiete, bis sie endlich im 18. Jahrhunderte völlig in Verfall gerieth.

§ 138.

Die kirchliche Malerei in Frankreich und England (Vouet, Poussin, Lebrun u. a. m.).

Beiläufig um dieselbe Zeit wie in Spanien entwickelte sich die Malerei in Frankreich, ohne sich jedoch zu jener Stufe der Vollendung emporzuschwingen, die sie in andern Ländern erreichte. In frühern Zeiten, besonders unter der Herrschaft der Karolinger fand

die Miniaturmalerei eifrige Pflege. Später, als die Kirchenmalerei mehr Geltung erlangte, beschränkte man sich auf mechanisches Nachbilden italienischer Muster; namentlich geschah dieß unter dem kunstsinnigen König Franz I., der mehrere italienische Meister an seinen Hof berief. Erst gegen Ende des 16. und mehr noch zu Anfang des 17. traten verschiedene Meister hervor, die eine gewisse Selbstständigkeit behaupteten und die kirchliche Kunst in eigenem Geiste zu gestalten suchten, es waren dieß Vouet, Poussin, Le Sueur und Le Brun.

Einen beträchtlichen Einfluß auf die französische Malerei übte Vouet (1582—1641). Er war der erste französische Maler, der sich vom italienischen Einfluß emancipirte und eine eigene Bahn verfolgte; zu seinen bessern Werken gehören „die Versuchung des heiligen Antonius" und eine Madonna „als Beschützerin des Jesuitenordens." Einen noch höhern Aufschwung nahm die französische Malerei unter Poussin (1594—1665); nur ist zu bedauern, daß sich dieser hochbegabte Meister fast ausschließlich mit dem Studium der Antike befaßte und den Bildwerken des klassischen Alterthums eine so hohe Geltung zuerkannte, daß er selbst in seinen Darstellungen aus der heiligen Geschichte den antiken Typus hervortreten ließ, weßhalb seine Gemälde wenig geeignet sind, religiöse Gefühle im Beschauer zu erwecken. Höhern Werth haben seine Landschaften und idyllischen Scenen. Zwei seiner bessern religiösen Bildwerke befinden sich in München, nämlich eine „Anbetung der Hirten" und der heilige Norbert, wie er von Maria das Ordenskleid empfängt. An Tiefe und Innigkeit des Gemüths wurden diese beiden Meister weit übertroffen von Le Sueur (1617—1655): seine Werke zeichnen sich durch hohe Anmuth und Lieblichkeit aus und erinnern lebhaft an Raphael, weßhalb er auch der „französische Raphael" genannt wurde. Zu seinen gelungensten Werken gehört „der heilige Martin von Tours, wie er die heilige Messe celebrirt" und „die Magdalena in Betrachtung." Le Brun (1619—1690) war das Haupt der von Ludwig XIV. gegründeten Academie der Künste; eines seiner gelungensten religiösen Werke ist „Christus sterbend am Kreuz von Engeln umgeben;" der Ausdruck des sterbenden Erlösers ist vortrefflich; im emporgewandten Blicke der Augen, in allen Zügen und Bewegungen des Mundes ist die freudige Zuversicht und Er-

gebung zu lesen, womit der sterbende Heiland ausrief: „Vater, es ist vollbracht!“ ꝛc. Am Fuße des Kreuzes knieet der König von Frankreich, seine Krone niederlegend; neben ihm Magdalena mit wahrem Ausdruck der Bußfertigkeit.

Bald nach Le Brun begann die kirchliche Malerei in Frankreich wieder zu sinken, indem sie einen theatralischen pomphaften Charakter annahm. Einen nicht geringen Antheil an diesem Verfalle hatte gerade die Academie, die das Zwangssystem der absoluten Staatsgewalt auch auf die bildenden Künste übertrug und hiedurch jede freie Regung erdrückte. Noch nachtheiliger für die kirchliche Kunst war aber der ungläubige und frivole Geist, der sich im 17. und 18. Jahrhundert der französischen Nation bemächtigte. Der deistische Naturalismus, der von England her in Frankreich eindrang, setzte sich besonders in den höhern Klassen der Gesellschaft fest und ward durch die Encyclopädisten eifrigst gepflegt. An die Stelle des frommen kirchlichen Lebens trat jetzt in der Kunst wie im alltäglichen Leben ein hohles, gespreiztes Theaterwesen voll leerer Tiraden und je mehr Unschuld und Sittlichkeit im wirklichen Leben schwand, desto lieber träumte man sich in die Zustände eines idyllischen Schäferlebens hinein und suchte die innere Frivolität durch die gleißnerischen Formen einer theatralischen Unschuldswelt zu verhüllen. Dieses Prunkwesen fand auch in der Kunst einen entsprechenden Ausdruck im s. g. Roccoco mit seinem wunderlichen Schnörkelwesen und widerlichem Schwulst. Anstatt aus der heiligen Geschichte und dem Reichthum des kirchlichen Lebens ihren Stoff zu wählen, wandten sich die Künstler vorzugsweise mythologischen Gegenständen zu. Von einem tieferen Eingehen in die klassische Anschauungsweise war indessen keine Rede, man gebrauchte die olympischen Götter nur zur Tändelei, zu sentimentalem Spiel. Wie weit dieser alberne Enthusiasmus für die heidnische Mythologie getrieben wurde, mag darin erkannt werden, daß man mitunter sogar für kirchliche Gegenstände, z. B. zur Darstellung der Cardinaltugenden und anderer abstrakter Begriffe der christlichen Moral allegorische Gestalten aus der Mythologie entlehnte.

In neuerer Zeit trat eine ähnliche pedantisch-antikisirende Richtung in der Schule des bekannten David (1748—1825) hervor, dessen glänzende, der Verherrlichung Napoleon's gewidmete Dar-

stellungen vom Vorwurf theatralischer Affektation nicht ganz frei zu sprechen sind. Die Maler in der neuesten Zeit, Horace Vernet, Delaroche, Ingres, Ary Scheffer, wußten sich von dieser antikisirenden Richtung wieder frei zu machen, wandten sich aber vorzugsweise der Historien- oder Landschaftmalerei zu. Delaroche versuchte sich jedoch auch in kirchlichen Darstellungen mit gutem Glück; sein „Vinzenz von Paul" ist ein sehr gelungenes Gemälde, Stellung und Gesichtsausdruck des Heiligen sind vortrefflich, man glaubt die rührenden Worte auf seinen Lippen zu hören, mit denen er Brod an die armen Kleinen austheilt, deren Fürsprecher er ist. Ebenso verdient ein religiöses Gemälde von Ary Scheffer Erwähnung, sein „Christus Consolator;" der Künstler wollte hier die Tröstungen des Christenthums veranschaulichen: es drängt sich daher um den Heiland nicht nur der Sklave, dessen Ketten zerspringen, die Mutter, deren Kind Jesus dem Tode entreißt, der Darbende und Bekümmerte, es erscheint auch der Dichter, den reichen Lorbeer im Haar; Erfindung und Anordnung sind vortrefflich.

Was die Malerei in England betrifft, so trat hier weder in diesem, noch in den andern Zweigen der kirchlichen Kunst etwas Eigenthümliches von höherer Bedeutung hervor. Die englische Nation scheint weder zur Uebung schöner Künste, noch zur Richterin in Geschmackssachen sonderlich befähigt zu sein. Der einzige namhafte Maler in England ist William Hogarth (1698—1764), seine Darstellungen haben jedoch mit der kirchlichen Kunst nichts gemein, sie tragen zumeist einen satyrisch-moralisirenden Charakter, wie er sich überhaupt in der ganzen Literatur der damaligen Zeit abspiegelt. Außer der Lehre von Gott und Unsterblichkeit hatte man vom Christenthum nur noch die Moral beibehalten, die denn nicht nur in der theologischen, sondern auch in der Unterhaltungsliteratur reichlich ausgebeutet wurde. Dieser Richtung huldigte Hogarth in der Malerei; in der nämlichen moralisch-humoristischen Weise wie seine Zeitgenossen Sterne, Swift, Fielding und Johnson schrieben, malte Hogarth. Seine bedeutendsten Zeichnungen sind „Fleiß und Faulheit" in 12 Blättern; „der Weg des Lüderlichen" in 8 Blättern; „der Weg der Buhlerin" in 4 Blättern; „das Branntweingäßchen" u. a. m. Treffliche Erläuterungen hiezu hat Lichtenberg geliefert.

Verfall der kirchlichen Malerei in Italien.

§ 139.

Die Eklectiker, Caracci, Domenichino, Guido Reni, Carlo Dolce u. a. m.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann in der Malerei in Italien eine sehr verkehrte Richtung sich geltend zu machen; die Künstler beschränkten sich nämlich lediglich auf Nachahmung einzelner Meister der frühern Glanzperiode oder auch des klassischen Alterthums. Hiebei gingen sie jedoch ganz äußerlich zu Werk und hielten sich bloß an einzelne technische Vorzüge, an Eigenthümlichkeiten in der künstlerischen Behandlung; der Eine ahmte die Grazie Raphael's nach, der Andere die Farbenpracht der Venetianer, wieder ein Anderer das Großartige, Dramatische Michelangelo's. Durch dieses sklavische Nachahmen bloßer Aeußerlichkeiten erhielten ihre Werke etwas Geziertes und Manierirtes, es fehlte ihnen an frischem Geist, lebendiger Seele. Um die Kunst aus dieser Verkehrtheit wieder in eine bessere Bahn zu lenken, bildeten sich in Italien zwei Kunstschulen, die indessen wesentlich von einander verschieden sind: die der Eklectiker und jene der Naturalisten.

Das Streben der Eklectiker ging dahin, die besondern Vorzüge der verschiedenen großen Meister gründlich aufzufassen und sie insgesammt so gut wie möglich miteinander zu verbinden. Sie stellten demnach als leitenden Gedanken auf, „man müsse die schöne Zeichnung der Antike, die Großartigkeit Michelangelo's, die Grazie und Symmetrie Raphael's, die Natürlichkeit und Farbenpracht Tizian's, das Colorit da Vinci's, das Helldunkel Allegri's zu einem harmonischen Ganzen vereinigen." An der Spitze dieser Schulen standen die Caracci in Bologna, Ludovico und seine beiden Neffen, Annibale und Agostino. Ludovico Caracci (1553—1619) glänzte vornehmlich als Lehrer der von ihm gegründeten Kunstacademie zu Bologna hervor, während seine Neffen Annibale (1560—1609) und Agostino (1558—1601) mehr als eigentliche Künstler ausgezeichnet waren. Sehr gelungen ist Annibale's Darstellung „die heilige Nacht;" wie auf Correggio's berühmtem Gemälde, so geht auch auf diesem das Hauptlicht vom Jesuskinde aus und hebt besonders die Hauptgruppe hervor, wo Maria die Decke vom Kinde

wegzieht, um dieses einem vor der Krippe knieenden Hirten zu zeigen, während der heilige Joseph den Ankommenden den Eingang des halb zerfallenen Gebäudes öffnet. Das Licht einer Fackel, die ein Hirt dem andern voranträgt und weiter zurück das noch mattere Licht einer Laterne, die ein Hirt hält, bewirken eine sehr wohlthuende Abstufung der Beleuchtung, die sich in einer Dämmerung verliert. Zwei Engel nahe bei der Krippe betrachten das Kind mit freudiger Bewunderung, der über dem Kinde schwebende Chor musizirender Engel ist wunderlieblich. — Eines der gelungensten Gemälde von August Caracci ist „die Himmelfahrt Mariä.“ Maria schwebt in der Höhe von Engeln gehoben, mit ausgebreiteten Armen und aufwärts gerichtetem Gesicht, in welchem sich unendliche Wonne und brünstige Sehnsucht nach der ihr entgegenstrahlenden Sehnsucht ausprägt. Unter ihr die Jünger und Apostel, theils mit Erstaunen ihr nachblickend, theils sich einander ihre Verwunderung bezeigend; einige mit Besichtigung des Grabes beschäftigt, aus welchem Engelchen sich emporheben. Nicht minder gelungen ist dieselbe Darstellung von Hannibal Caracci (in der Gallerie zu Dresden); der Aufschwung Marien's ist hier noch lebhafter, geistreicher und leichter, wie in dem vorgenannten[1]).

Aus der Schule der Caracci gingen mehrere treffliche Künstler hervor; die berühmtesten sind: Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641), allgemein bekannt durch sein herrliches Bild des Evangelisten Johannes. Unter den idealisch schönen Köpfen des Johannes, wie er in der Entzückung dargestellt wird, ist dieser unstreitig der gelungenste. Der Evangelist, mit jugendlich schönem Gesicht und herabwallendem goldenem Haar, hält eine Rolle über ein aufgeschlagenes Buch und hebt den Blick aufwärts, von wo ein Adler ihm die Feder zu bringen scheint. Ein himmlischer Geist, auf den sanft sich öffnenden Lippen schwebend, glänzt in seinen Augen, belebt vom Anschauen der Gottheit, und ist auf der gewölbten Stirne, in Gebehrde, Wendung und Stellung unübertrefflich ausgeprägt. Neben Johannes sieht man einen Kelch, aus welchem eine Schlange sich erhebt, um den Giftbecher anzudeuten, welchen der frommen Ueberlieferung gemäß Johannes trank, ohne Schaden zu nehmen. Von demselben Meister sind auch drei sehr gelungene Dar-

---

[1]) Vergl. Füßli, kritisches Verzeichniß II, 158.

stellungen der Verkündigung Mariä vorhanden; auf dem einen Bilde ist Maria dargestellt knieend am Betstuhl, der Engel gleichfalls knieend hält eine Lilie in der Rechten, mit der Linken zum Himmel weisend. Man sieht der gnadenvollen Jungfrau an, wie sie die Hand auf die Brust legend spricht: „ich bin eine Magd des Herrn.“ Noch größern Ruf erwarb sich der liebliche Guido Reni (1565—1642), seine Darstellungen zeichnen sich alle durch hohe Anmuth aus; gerühmt werden besonders seine „Marter des heiligen Petrus,“ ferner „le Christ du roseau“ und „die Darstellung Jesu im Tempel.“ Sehr geistvoll ist das Brustbild des duldenden Heilands, „le Christ du roseau“ genannt, weil Christus, dessen Blick himmelwärts gerichtet ist, das Rohr in der Hand hält. Mit dem innigsten Schmerz ist himmlische Ruhe gepaart und eine liebevolle Hingebung bei dem Gedanken, „Vater nicht mein, sondern dein Wille geschehe.“ Trefflich hat Guido Reni „die Darstellung Jesu“ behandelt. Simeon nimmt das Jesuskind auf die Arme und blickt mit seliger Empfindung gen Himmel. Joachim und Anna stehen ihm zur Linken, Joseph zur Rechten. Maria knieet voll jungfräulicher Sittsamkeit, tief in sich versenkt, auf einer Stufe. Ein Knabe im Vordergrund spielt kindlich unschuldig mit den Opfertauben. Ein älterer Knabe, der ein Licht trägt, sieht nach dem spielenden um. Alle Figuren sind schön und voll Würde, beide Knaben von holder Unschuld und Naivetät. Minder gelungen ist Reni's „Magdalena,“ die Büßerin gehört hier zu sehr der Welt an und verräth zu wenig Reueschmerz, was auch kaum anders sein kann, da dem Künstler ein Kopf der Niobe bei seiner Darstellung vorgeschwebt haben soll. Fast gleichzeitig mit Guido Reni traten hervor: Barbieri, genannt Guercino (1590—1666), und Albani (1578—1650); dieser wandte sich mehr der antiken Welt zu, seine bekannteste religiöse Darstellung ist „das auf einem Kreuz schlafende Christuskind.“ Lanfranco (1581—1647) und Schedone (1605—1685) haschten zu sehr nach Effekt. Ein höheres Verdienst erwarb sich Salvi, genannt Sassoferrato (1581—1647), in seinen Darstellungen herrscht große Zartheit und Milde, besonders in seinen Madonnen. Der anmuthigste von allen ist Carlo Dolce (1616—1686); er liebte es, besonders Madonnen und Heiligenbilder darzustellen; unter diesen zeichnet sich „die büßende Magdalena“ aus; wir finden hier

ausgezeichnete Schönheit und Anmuth mit dem Ausdruck des innigsten Schuldbewußtseins und der aufrichtigsten Sinnesänderung vereint. Sehr gelungen ist auch seine Darstellung „Christus am Oelberg," der Gesichtsausdruck des auf dem Boden knieenden Heilands ist milde und sanft, ein auf leichter Wolke knieender Engel, der auf der Schulter ein Kreuz trägt, reicht dem Heilande den Leidensbecher dar, im Hintergrunde die schlafenden Jünger. Die Anordnung des Ganzen ist vortrefflich, nur wäre dem Bilde etwas mehr Erhabenheit zu wünschen. Eine ähnliche Richtung wie die Eklectiker verfolgte bereits früher Barroccio (1528—1612).

Obgleich sich die Eklectiker mit ihrer künstlerischen Thätigkeit vorzugsweise dem kirchlichen Gebiete zuwandten, so vermißt man doch an ihren Werken, einzelne Ausnahmen abgerechnet, den streng kirchlichen Typus, das religiöse Gepräge, das uns an den Meisterwerken der frühern Periode entgegentritt. Zwar gebührt ihnen der Ruhm, der Willkür und Ungebundenheit, die sich in die Kunst eingeschlichen, ein Ziel gesetzt und in die Nachahmung der klassischen Werke ein regelrechtes Verfahren, ein Festhalten bestimmter Grundsätze gebracht zu haben. Aber sie faßten die klassischen Muster zu formell nur von ihrer technischen Seite auf, über dem mühsamen Abringen nach schönen Formen ließen sie den geistigen Ausdruck unbeachtet und entfernten sich zu sehr von dem Idealen. Ihre Werke gingen nicht sowohl aus begeisterter Seele hervor, sie waren vielmehr Erzeugnisse des reflektirenden Verstandes, nüchterner Berechnung, bewußter Absichtlichkeit. Man empfahl die Rückkehr zur Innigkeit und Gemüthlichkeit der Alten, ohne ihr Gemüth zu haben, man pries ihre fromme Einfalt und verfiel durch Nachahmung derselben in Geziertheit. Die tiefe fromme Herzlichkeit war mehr oder weniger von den Künstlern gewichen.

§ 140.

Die Naturalisten; die neuere Zeit.

Caravaggio, Ribera, Salv. Rosa.

Eine ganz entgegengesetzte Richtung schlugen die Naturalisten ein; anstatt die Meisterwerke der Alten nachzuahmen, strebten sie nach möglichst treuer Kopie der Natur und folgten lediglich ihrem

individuellen Gefühle. Ihr Grundsatz war: „man müsse wieder zur Natur zurückkehren und diese mit aller Wahrheit und Treue darstellen.“ Deßhalb wandten sich die meisten von ihnen mit entschiedener Vorliebe der Landschaft- und Genremalerei zu und zwar zogen sie am liebsten das Abenteuerliche, Gräßliche, Schauerliche und Phantastische in's Bereich ihrer Darstellungen. Hierin waren sie denn auch am stärksten, namentlich in Behandlung von Scenen aus dem gemeinen, niedrigen Leben, z. B. von Spielern, Gaunern, Räubern u. dgl. Was ihre religiösen Darstellungen betrifft, so glaubten sie die Tiefe des Gedankens und Gefühls durch das Uebertriebene, Ungewöhnliche und Neue, durch Haschen nach Effekt ersetzen zu können; sie suchten aufzufallen und glaubten, dieß heiße gefallen. Die drei Hauptrepräsentanten dieser Schule sind: Caravaggio, Ribera und Salvator Rosa. Caravaggio (1569—1609) liebte es hauptsächlich, großartige, ungewöhnliche leidenschaftliche Scenen darzustellen; doch hat er sich mehrmals auch in friedlichen kirchlichen Darstellungen mit Glück versucht. Unter seinen religiösen Gemälden zeichnet sich besonders „die Grablegung Christi“ und „die Anbetung der Hirten“ aus; letztere Darstellung ist eine schöne Composition von sinnreicher Erfindung und großer Wahrheit. Besonders zu loben ist es, daß in diesem Bilde die sich zudrängenden Hirten nicht den vollen Anblick der Maria und des Jesuskindes hindern. Maria, eine edle Gestalt von vieler Anmuth erscheint hochsitzend; sie hat das Tuch vom Kinde weggehoben und dieses in lebhafter Bewegung blickt die Hirten mit mildem Ernst und Wohlgefallen an. Joseph steht dahinter in nachdenkender Stellung, vom Hintergrunde des alten zerfallenen Gebäudes kommen verschiedene männliche und weibliche Personen, Gaben darbringend. Ribera, genannt Spagnoletto (1593—1656), wählte bei seinen Darstellungen gerne gräßliche, grausenerregende Gegenstände, die er mit seltener Treue zu behandlen wußte; hieher gehört insbesondere sein Gemälde „die Marter des heiligen Bartholomäus,“ wo wir weiter nichts als eine Zusammenstellung gräßlicher Peinen und Peiniger vor uns haben. Salvator Rosa (1615—1673), Schüler des Spagnoletto, gefiel sich hauptsächlich in Darstellung wildromantischer Landschaften, insbesondere von Räuberscenen; vom kirchlichen Gebiete hielt er sich fast gänzlich ferne.

Mehr oder weniger huldigten noch der naturalistischen Richtung: Palma (1544—1628), Varotari (1590—1660), Berettini (1596—1669) und Giordano. — Was die Leistungen der Naturalisten betrifft, so ward unter ihnen zwar in technischer Beziehung die Kunst einigermaßen gefördert, denn die treue Kopie der Natur erforderte eine Feinheit der Beobachtung, Gewandtheit in der Darstellung, welche vortheilhaft auf die Ausbildung der Technik einwirkte; aber die Kirche erhielt durch ihre Werke keine willkommene Bereicherung, da ihnen gerade dasjenige abging, was ein Gemälde zu einem wahrhaft christlichen Kunstwerk macht — der ideale religiöse Ausdruck. — Von da an verweltlichte die Malerei in Italien immer mehr und ging im 18. Jahrhundert fast gänzlich in Landschafts-, Genre- und Decorationsmalerei über. Wenn auch hin und wieder einer oder der andere Künstler das kirchliche Gebiet betrat und die alten Meisterwerke nachahmte, so fehlte es ihm an der nöthigen Glaubenskraft, frommen Begeisterung und geistigen Tiefe, um den Anforderungen der christlichen Kunst genügen zu können. Zu den namhaftesten Malern dieser Zeit gehören: Battoni (1708 bis 1787), Appiani (1754—1818), Benvenuti (geboren 1760), Bossi (1776—1816) und Camuccini (geboren 1773). Unter diesen zeichnete sich nur der letztere in religiösen Darstellungen aus, sein bestes Werk ist „der ungläubige Thomas." In der neuern Zeit thaten sich hervor: Palagi und Migliara, dieser durch seine Fresken im Dome zu Mailand.

Die Malerei in der Niederlande.

(Vom 16.—18. Jahrhundert.)

§ 141.

J. v. Schorel, Rubens, van Dyck u. a. m.

In der katholischen Niederlande, wo unberührt von den Einflüssen der Reformation ein reiches kirchliches Leben blühte, treffen wir noch im 16. und 17. Jahrhundert ein reges künstlerisches Schaffen im engen Bunde mit der Kirche; und wenn auch die Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts etwas zu sinken begann, so erhob sie sich dagegen zu Ausgang desselben zu einer desto

beträchtlicheren Höhe. Einige Zeit war der Einfluß der Gebrüder van Eyck vorherrschend, zu Anfang des 16. Jahrhunderts aber machten die niederländischen Künstler ihre Bildungsschule größtentheils in Italien und suchten sich die technischen Vorzüge des einen oder des andern italienischen Meisters anzueignen, insbesondere des Raphael, Michelangelo, Tizian und Correggio. Die Hauptrepräsentanten dieser Richtung sind: Mabuse (1500—1562), Orley (geboren 1492), Schorel (1495—1562), Hemskerk (1498—1574), Sutterman, auch Lombard genannt (1506—1560), Floris (1520 bis 1570), Messys (1550—1621), Karl van Mander (1548 bis 1606), Bloemärt (1564—1647), Honthorst (1592—1662) und Sandrart (1606—1688).

Unter diesen nimmt Orley und Johann von Schorel unstreitig den ersten Rang ein; jener gelangte seiner Zeit zu hohem Ruf durch sein großes Flügelgemälde — die Geschichte Job's darstellend. Joh. von Schorel ahmte vorzüglich Raphael nach und kam, was Anmuth und Schönheit betrifft, seinem erhabenen Vorbilde beträchtlich nahe; sein gelungenstes Werk ist „das Hinscheiden Mariä." Johanna Schopenhauer sagt von diesem herrlichen Gemälde: „Mitten in einem heitern, festlich geschmückten Zimmer steht das schöne umhangene Bett, auf welchem Maria hinüberschlummernd ruht. Marien's Gesicht gleicht einer weißen Rose, die ein ätherischer röthlicher Hauch kaum sichtbar färbt. Ein leises, seliges Lächeln umschwebt die noch im Tode frisch blühenden Lippen des schönen Mundes und die gewölbten Augenlieder scheinen nur vor Wonne über das blendende Licht des Himmels geschlossen. Ehrfurchtsvolle Stille herrscht unter den um die Mutter ihres Herrn versammelten Aposteln und Hoffnung erhebt ihren Schmerz zur seligsten Wehmuth. Zwei von ihnen beten leise am Fenster, die übrigen stehen in mannigfaltigen Gruppen geordnet dem Bette näher, an dessen Hauptende zur Rechten desselben Petrus so eben einige erhebende Worte an seine Brüder gerichtet zu haben scheint. Johannes steht in Wehmuth versunken; doch deutet Alles auf das Gefühl heiliger Ergebenheit in Gott, welches jede laute Klage zurückdrängt[1])." — Nachdem die Malerei in der Niederlande sich einige Zeit hindurch ihres nationalen Charakters

---

[1]) Johann van Eyck II, 84.

entkleidet hatte, gelang es dem kräftigen Geiste des genialen Rubens, sie vom italienischen Einflusse zu befreien und ihr wieder ein ächt germanisches Gepräge zu verleihen.

Obgleich Rubens seine künstlerische Ausbildung in Italien vollendete und insbesondere dem Michelangelo und Tizian nacheiferte, so blieb er doch frei von sklavischer Manier und wußte die Kunst selbstständig im eigenen Geiste zu gestalten. Zu Köln im Jahr 1577 geboren, siedelte er später nach der Niederlande über, wo sein schöpferisches Talent an dem frischen kirchlichen Leben nicht nur reiche Nahrung fand, sondern auch vielfache Ermunterung und Unterstützung. Auch gelang es seinem Einfluß, die bereits etwas verweltlichte Kunst wieder mehr dem Dienst der Kirche zuzuwenden und sie mit ihrem Geiste zu durchdringen. Mit entschiedener Vorliebe wandte sich Rubens dem Gewaltigen, Pathetischen, Kraftvollen zu, überhaupt solchen Gegenständen, die eine großartige dramatische Anordnung zuließen. Und hierin erscheint auch sein Talent am größten, so zwar, daß manche seiner Compositionen an Kraft und Energie des dramatischen Ausdrucks denen Michelangelo's wenig nachstehen. Bei seinem vielseitigen Talent und schöpferischem Geiste war ihm indessen auch das Zarte, Einfache und Liebliche erreichbar; er zog überhaupt alles Mögliche in's Bereich seiner künstlerischen Thätigkeit, Gegenstände aus der Heiligen- und Profangeschichte, Landschaften und Jagdstücke — Alles wußte er mit gleichem Geschick zu behandlen. Bewunderungswürdig war seine Meisterschaft in der malerischen Technik, namentlich im Colorit, Helldunkel, Anwendung der Linearperspektive und in der Carnation, weßhalb auch Guido Reni beim Anblick eines seiner Gemälde ausgerufen haben soll: „Mischt dieser Maler Blut unter seine Farben?“ Was seine religiösen Darstellungen betrifft, so vermißt man hier zwar jene Tiefe und Wärme religiösen Ausdrucks, wie bei denen van Eyck's; das sinnliche Element ist in manchen Compositionen zu vorherrschend, auch ließ sein feuriger und hochstrebender Geist nicht die nöthige Ruhe und Einfalt des Gemüths zu, um seine Gestalten durch Anmuth und Innigkeit verklären zu können; doch hielt sich der Künstler strenge an den kirchlichen Typus und manche seiner Darstellungen, besonders die einfacheren sind von tief christlichem Geiste beseelt. Rubens hinterließ eine unzählige Menge von Ge-

mälden, es gibt fast keine bedeutendere Kirche in der Niederlande, die deren nicht aufzuweisen hat. Unter seinen religiösen Darstellungen zeichnen sich besonders aus: Die Bekehrung Pauli, der Engelsturz (in München), die Kreuzabnahme (Antwerpen), das s. g. kleine Gericht (München), die Anbetung der Weisen, die vier Kirchenväter.

Die Kreuzabnahme ist ein Gemälde von hoher Schönheit, voll Wahrheit und Leben. Das Ganze ist einfach und erhaben, die Gruppen gut geordnet, die Stellungen zweckmäßig. Die Sorgsamkeit im Herabnehmen des Leichnams, die Wehmuth und Ehrfurcht, womit Magdalena einen Fuß desselben mit Thränen benetzt, die schmerzhafte Lebhaftigkeit, womit Maria den Arm nach ihm ausstreckt, sind meisterhaft ausgedrückt. Aber der Leichnam des Herrn gleicht zu sehr dem eines gewöhnlichen Todten, so daß er ganz den Gedanken an die Göttlichkeit seines Wesens — an den Todesbesieger verdrängt. In „der Anbetung der drei Weisen" hat Rubens den vollen Glanz seiner Kunst und seines Pinsels zur Schau gestellt, das Bild ist von großer Pracht und trefflicher Anordnung und zeichnet sich vor andern Darstellungen dieses Gegenstandes dadurch aus, daß das auf dem Schooße der Mutter stehende Jesuskind segnend die Hand auf das Haupt des vor ihm knieenden Weisen legt[1]). Weniger befriedigt in religiösem Betrachte das s. g. „kleine Gericht;" sehr treffend bemerkt hierüber das Kunstblatt: „Sichtbar ist das Bestreben des Künstlers, schöne nackte Menschenfiguren beiderlei Geschlechts in mancherlei Stellungen vor die Augen zu führen. So beifallswürdig die Composition und Anordnung im Ganzen ist, so zieht doch die Stärke der sinnlichen Darstellungen den Beschauer zu sehr von der geistigen Bedeutung ab, die hier doch die Hauptsache ist u. s. w.[2])" Die Bekehrung Pauli ist ein effektvolles Bild von prachtvoller dramatischer Anordnung. Paul Rubens gründete die Brabanter Schule; der von ihm angebahnte Weg ward von seinem trefflichen Schüler van Dyck (1599—1641) weiter verfolgt.

Van Dyck stand seinem berühmten Lehrer, was geistige Tiefe, Phantasie und Produktionskraft betrifft, weit nach; aber in technischer

---

[1]) Füßli, krit. Verzeichn. IV, 201.

[2]) Kunstblatt, 1822, Nr. 79, S. 315.

Fertigkeit erreichte er ihn in mancher Beziehung oder übertraf ihn sogar — wenigstens im Porträtiren. Seinen ausgebreiteten Ruf verdankte er indessen weniger seinen kirchlichen Compositionen, als vielmehr seinen Leistungen als Historien- und Porträtmaler; seinen kirchlichen Darstellungen fehlt es an tieferem religiösem Ausdruck; nur da, wo es galt, zarte Empfindungen, geistige Leiden, innern Seelenschmerz darzustellen, gelang es ihm, einen entsprechenden würdigen Ausdruck zu finden. Hieher gehört namentlich sein Gemälde in der Pinakothek zu München „der Leichnam Christi auf dem Schooße Mariens, von Engeln beweint," und sein Altarbild in Nürnberg „die schmerzhafte Mutter bei dem Leichnam ihres Sohnes." In der letzten Zeit verlegte sich van Dyck ausschließlich auf die Porträtmalerei. — Unter den holländischen Meistern zeichnete sich hauptsächlich Paul Rembrandt (1606—1674) aus; so groß indessen seine Meisterschaft in der Technik war, so erhielt doch die kirchliche Malerei durch ihn keine nennenswerthe Bereicherung, da ihm zu religiösen Darstellungen der innere Beruf und die geistige Bildung abging. Rembrandt war ein durchaus derber, düsterer und trotziger Charakter, weßhalb er sich am besten zur Darstellung wilder Scenen und Leidenschaften eignete, die mit seinem innersten Wesen mehr oder weniger Verwandtschaft hatten. Was an all seinen Bildwerken besonders auffällt und anzieht, ist ihr phantastisches Helldunkel; wie aber bei Correggio der Lichteffekt vorherrscht, so hier das düstere, geheimnißvolle Dunkel. In dieser Beziehung zeichnet sich besonders seine „Nachtwache" aus, die von wahrhaft magischer Wirkung ist. — Von da an sank die kirchliche Malerei in der Niederlande immer mehr, bis sie endlich völlig in Genre-, Landschaft-, Thier- und Blumenmalerei überging. Mit besonderer Vorliebe verherrlichte man jetzt das sogenannte „Stillleben," indem man entweder gemüthliche Scenen aus dem alltäglichen Bauernleben in's Bereich künstlerischer Darstellung zog, oder in niedrigere gemeinere Sphären herabstieg und das triviale Treiben in Dorfschenken und Wachtstuben schilderte. Adrian von Ostade (1610—1685) und David Teniers (1610 bis 1690) wußten sich im Genre noch über der Trivialität zu erhalten.

Verfall der kirchlichen Malerei in Deutschland.

§ 142.

Die Malerei von der Mitte des 16. bis zum 19. Jahrhundert.

(Spranger, Schwarz, Rottenhammer, Knoller, Mengs und A. Kaufmann.)

Dasselbe manierirte Wesen, das sich in die Malerei in Italien und der Niederlande einschlich, begann nach A. Dürer auch in Deutschland sich geltend zu machen. Anstatt das charakteristische germanische Element, die deutsche Kraft, Einfachheit und Strenge in der Kunst festzuhalten und zu pflegen, nahmen die deutschen Maler jetzt ihre Zuflucht zu den Werken der Italiener, namentlich solcher, die es in der Formenschönheit und der Farbenpracht zu hoher Vollendung gebracht hatten. Fast alle hervorragenden Künstler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts machten ihre Studien in Italien, um in dieser Bildungsschule den nationalen Charakter abzulegen. Und wie die italienischen Manieristen, so eigneten sich auch die deutschen zwar manche technische Vorzüge ihrer gefeierten Vorbilder an, aber auf ihren idealen Standpunkt vermochten sie sich nicht zu erheben; es fehlte ihnen hiezu die nöthige Innerlichkeit und geistige Tiefe. Es war nur ein sklavisches, geistloses Nachahmen von Aeußerlichkeiten, wodurch es ihnen wohl gelang, manche gefällige Bildwerke zu Stande zu bringen, denen es aber an Wahrheit und geistigem Ausdruck fehlt. Die namhaftesten Maler dieser Zeit sind: Spranger, Rottenhammer und Schwarz.

Spranger (1546—1625) hielt sich längere Zeit in Italien auf und bildete sich insbesondere nach Michelangelo; über seinem Bestreben, das Großartige und Gewaltige in den Compositionen Michelangelo's zu erreichen, verfiel er aber in arge Uebertreibung, so daß seinen Gemälden bei allem Reichthum der Composition grossentheils der Charakter der Wahrheit abgeht. Im Auftrage des damaligen Papstes Pius V. fertigte Spranger eine Reihe von Darstellungen aus der Leidensgeschichte, deßgleichen ein „jüngstes Gericht.“ Bald darauf ward er von Kaiser Maximilian II. zum Hofmaler ernannt, und nahm seinen bleibenden Aufenthalt in Prag.

Rottenhammer (1564—1623) machte seine Bildungsschule gleichfalls in Italien und nahm die Meisterwerke der venetianischen

Schule zum Vorbild; später ließ er sich in Augsburg nieder; seine Gemälde zeichnen sich durch hohe Farbenpracht aus, namentlich die „Krönung Mariä“ in der Metropolitankirche zu München, und die „Geburt Christi“ im Münster zu Ulm.

Schwarz (1550—1594) bildete sich gleich Rottenhammer nach den Venetianern und wußte sich auch die Vorzüge dieser Schule in hohem Grade anzueignen, namentlich was die Färbung betrifft. Das Schöne, Gefällige und Anmuthige in seinen Gestalten erwarb ihm den Beinamen des „deutschen Raphael.“ Unter seinen Gemälden zeichnet sich besonders „der Sturz der Engel“ durch Schönheit und Reichthum der Composition aus.

Im 17. Jahrhundert, sowie in der ersten Hälfte des 18. lag die kirchliche Malerei in Deutschland fast gänzlich darnieder; wir begegnen in dieser Zeit keinem einzigen Künstler von Bedeutung. Der Grund dieses Verfalls ist ebensowohl in den damaligen Zeitereignissen, wie in dem eingerissenen religiösen Indifferentismus zu suchen. Die andauernden Kämpfe und Zwistigkeiten, welche die Kirchentrennung herbeiführte, schwächten nicht nur den Sinn für die Kunst, sondern beraubten auch die Kirche der Mittel zur Unterstützung der Künstler. Während früher geistliche Corporationen, Innungen, Kirchen und fromme Gläubige durch mancherlei Aufträge das künstlerische Streben ermunterten, sahen sich die Künstler nunmehr verlassen oder von den Passionen einzelner Privaten abhängig gemacht, die bei dem herrschenden Zeitgeschmack statt religiöser Darstellungen lieber weltliche wählten, sei es ein Jagdstück, Schlachtgemälde, eine Landschaft, Blumenvase, ein Genrestück und dergleichen. Und wünschte man je einmal ein kirchliches Gemälde für sein Privatkabinet, so faßte man nicht sowohl den religiösen Ausdruck, als vielmehr die künstlerische Behandlung, geschickte Ausführung im Einzelnen, die treue Copie der Natur und Aehnliches in's Auge. So ward aus der Kirchenmalerei eine Kabinetsmalerei, und die Künstler waren jetzt darauf angewiesen, dem verkehrten Geschmack der indifferenten Zeitrichtung zu huldigen.

Nachdem auf solche Weise fast anderthalb Jahrhunderte hindurch die religiöse Malerei darnieder gelegen war, erhob sie sich wieder einigermaßen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Den Anfang machte Martin Knoller (1725—1804); er bildete sich

insbesondere nach italienischen Mustern und hielt sich zu diesem Behufe längere Zeit in Italien auf, namentlich in Rom, Neapel und Mailand, wo er auch mehrere Kirchen mit Gemälden schmückte; seine besten Gemälde in Deutschland sind seine Wandmalereien in der Kirche zu Neresheim und im Kloster Etall. In Rücksicht auf Formenschönheit und Correctheit der Zeichnung ward Knoller weit übertroffen von Raphael Mengs und Angelika Kaufmann; beide gaben sich dem Einflusse Winkelmann's hin, der damals eben mit Heyne das Studium der Antike anpries und zur Rückkehr zu den reinen klassischen Formen des griechischen Alterthums aufforderte, welches Streben dem damaligen Ungeschmack und Schnörkelwesen gegenüber allerdings hohe Anerkennung verdiente. Raph. Mengs (1728—1798) eiferte entschieden der Antike nach und erblickte in der Schönheit der Form das höchste Ziel der Malerei; und hierin erreichte er auch eine beträchtliche Höhe; jedoch fehlt es seinen Bildwerken an idealem Ausdruck, an religiöser Wärme und Tiefe. Eine seiner gelungensten Darstellungen ist die „Himmelfahrt Christi“ in der Gallerie zu Dresden. Was Schönheit, Würde und Grazie betrifft, so finden wir hier die Auffahrt meisterhaft behandelt; man sieht es, eine göttliche Kraft trägt ihn empor, so unkörperlich, so vergeistigt ist gleichsam der Aufschwung; die Illusion wird noch durch das herabwallende Gewand verstärkt. Die Engel neben dem Aufschwebenden sind edle Gestalten voll Anmuth; auch der Ausdruck der aufwärtsblickenden Apostel, sowie der Maria und Magdalena ist wohl gelungen; es gibt sich darin eine meisterhafte Mischung von Betrübniß über die Trennung von dem geliebten Meister und von Freude über die ihm gewordene Verherrlichung zu erkennen. Maria's edle schöne Gestalt voll freudigen Entzückens ragt über Alle empor; unter ihr blickt Magdalena knieend aufwärts, neben ihr Johannes. Gott Vater, in einer Glorie von Engeln getragen, hat einen würdevollen Ausdruck. Die einst zu hoher Berühmtheit gelangte Angelika Kaufmann, geb. 1741 zu Chur in Graubünden, huldigte gleichfalls auf Winkelmann's Anregung der antikisirenden Richtung, ohne indessen jene künstlerische Vollendung wie Raphael Mengs zu erreichen; ihre Darstellungen haben zumeist einen lieblichen, zarten und weichen Charakter. Herder urtheilt über die Künstlerin also: „In allen Compositionen der Angelika ist diese ihr

eingeborne moralische Grazie der Charakter ihrer Menschen. Selbst der Wilde wird durch ihre Hand milde; ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde; nie war ihr Pinsel eine freche Gebehrde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und mit einem schönen Verstande, der das Ganze auf's Leiseste umfaßt und jeden Theil wie eine Blume entsprießen läßt, harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen und die Muse der Humanität ward ihre Schwester" (Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste, 24.). Derselben antikisirenden Richtung war Karstens (1754—1798) zugethan, der sich zumeist auch nur in Darstellungen aus der Mythologie versuchte und nur eine größere Composition religiösen Inhalts fertigte, nämlich den Sturz der Engel.

Vierte Periode.

Das Wiederaufblühen der christlichen Malerei im neunzehnten Jahrhundert.

§ 143.

Die Malerei zu Anfang dieses Jahrhunderts.

Seit der Reformation, namentlich in den letzten zwei Jahrhunderten, hat sich die Malerei mehr oder weniger vom Inhalt des kirchlichen Lebens getrennt und vorzugsweise der Behandlung weltlicher Gegenstände zugewendet. Das eigentliche Lebensprinzip der christlichen Kunst — die Glaubenskraft und fromme Begeisterung — war ihren Vertretern großentheils abhanden gekommen. War diese Trennung der Kunst von der Kirche einestheils zu beklagen, so konnte es andererseits bei der herrschenden Geistesrichtung für die Kirche nur erwünscht sein, daß sich die Künstler von einem Gebiete ferne hielten, wozu ihnen der innere Beruf fehlte. Denn so oft sie sich auf das kirchliche Gebiet wagten, trat der Zwiespalt zwischen ihrer religiösen Ueberzeugung und ihren künstlerischen Versuchen deutlich zu Tage, und sie lieferten gewöhnlich nur Werke, die wenig

geeignet waren, an der Verherrlichung Gottes und der frommen Erhebung Theil zu nehmen. Im neunzehnten Jahrhundert trat hierin ein mächtiger Wendepunkt ein; gegen die antikisirende Richtung, die zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts die Malerei beherrschte und in Raphael Mengs, Karstens uud dem Franzosen David ihre Hauptvertreter fand, ward jetzt eine mächtige Reaktion eingeleitet.

Der Anstoß ging zunächst von der Romantik aus; was die romantische Schule auf poetischem Gebiete anstrebte, die Kunst wieder an die große Vergangenheit, von welcher sie die Reformation getrennt — an das glaubens- und gemüthvolle Mittelalter — anzuknüpfen, das versuchten nun hochbegabte Künstler auch auf dem Gebiete der Malerei. Der tiefere Grund ist indessen in der großen Bewegung zu suchen, die sich allmählig in der theologischen Wissenschaft wie im kirchlichen Leben verbreitete; und es stellte sich abermals unverkennbar heraus, welches innige Wechselverhältniß zwischen der Kunst und dem religiösen Leben besteht. Denn von der Zeit an, wo man unbefriedigt von der Nüchternheit und Trockenheit des Rationalismus und der Aufklärerei sich mehr und mehr dem positiven Christenthum zuwandte, wo mehrere der hervorragendsten Geister, von der Wahrheit und Kraft des Katholizismus überwältigt, die protestantische Kirche verließen, begann auch die Kunst sich wieder mehr und mehr dem christlichen Gebiete zu nähern. Je lebhafter sodann das katholische Bewußtsein erwachte, je mächtiger das christliche Leben erstarkte, desto reger und frischer gestaltete sich auch das Streben und Schaffen auf dem Felde der Malerei, desto inniger befreundete sie sich wieder mit der Kirche. Und so sehen wir denn heute die Malerei wieder in einer Blüthe, die an die schönsten Zeiten des Mittelalters erinnert.

An der Spitze der neuen Bewegung stand Overbeck; mit mehreren geistesverwandten begabten Künstlern, Cornelius, Veit, Schadow u. a., trat er in Rom zu gemeinsamem Streben zusammen und setzte sich die Wiederherstellung der christlichen Malerei zum Ziel. Und zwar waren es die Meisterwerke der umbrischen und florentinischen Schule, die man zum Vorbild nahm und von denen man Form und geistigen Ausdruck entlehnte. Da es aber dem tiefen Blick dieser Künstler nicht entgehen konnte, daß es vornehmlich die Glaubensinnigkeit war, welche jene Meisterwerke hervorrief, und

daß überhaupt ein christliches Kunstwerk vor allem den Charakter innerer Wahrheit haben und der lebendige Ausdruck frommer Gefühle sein müsse, so bestrebten sie sich insbesondere, die gläubig fromme Gesinnung im eigenen Herzen aufzubauen. Hieraus erklärt es sich auch, warum mehrere derselben, unter andern Overbeck und Schadow, zur katholischen Kirche übertraten, weil sie wohl fühlen mochten, daß nur in der katholischen Kirche jene Tiefe und Wärme zu finden ist, welche die dem christlichen Künstler so unentbehrliche Schwungkraft und Begeisterung zu geben vermag. Obgleich nun die vorgenannten Meister ein und dasselbe Ziel in's Auge faßten, so verfolgten sie es doch auf verschiedenen Wegen, sowie sie auch, durch äußere Verhältnisse bestimmt, verschiedene Orte wählten, von wo aus sie die neue Kunstrichtung anzubahnen suchten. So entstanden denn drei besondere Kunstschulen: die Overbeck'sche oder sogenannte Wiener, die Münchener und die Düsseldorfer, von denen die erstere vorzugsweise das mystisch-lyrische Element, die andere mehr das epische und dramatische, die letztere das didaktische repräsentirt.

§ 144.

Die Overbeck'sche oder sogenannte Wiener Schule.[1])

Overbeck, Veit, Steinle, Führich u. a. m.

Zwei Kunstschulen haben sich vornehmlich um das Wiederaufblühen der christlichen Malerei verdient gemacht: die Overbeck'sche (Wiener) und die Münchener. Die Overbeck'sche Schule, als die ältere, war es zunächst, welche das seit längerer Zeit gelockerte Bündniß zwischen Malerei und Kirche wieder enger knüpfte und den Blick in jene Zeiten richtete, wo sich das christliche Leben mit all seiner

[1]) Man pflegt sonst die Repräsentanten der streng kirchlichen Richtung, wie Overbeck, Veit, Steinle u. a. m., unter dem Namen „Wiener Schule" zusammenzustellen — wohl sehr mit Unrecht, da der Entwicklungsgang dieser Meister in keiner Weise mit Wien zusammenhängt, und ihr kirchliches Streben dort nicht nur keinerlei Anregung und Unterstützung fand, vielmehr auf mancherlei widerstrebende Elemente stieß. Die Benennung „Wiener" Schule erinnert daher an das bekannte „lucus a non lucendo" und läßt sich höchstens damit rechtfertigen, daß der eine der genannten Meister einige Zeit in Wien verweilte, die beiden andern aber dort geboren sind.

Tiefe und Kraft am entschiedensten ausprägte — in die Zeiten des Mittelalters. Der Gründer dieser Schule und der eigentliche Regenerator der christlichen Malerei ist Overbeck — nach geistiger Tiefe und genialer Begabung unstreitig der erste Künstler unserer Zeit. Zu Lübeck im Jahr 1789 geboren, kam er in seinem siebzehnten Lebensjahre nach Wien und war hier vier Jahre hindurch künstlerisch thätig. Im Jahre 1810 begab er sich nach Rom, das ihm zur zweiten Heimat wurde; denn von da an betrat er seine Vaterstadt nicht wieder. Der klassische Boden Roms mit seinem unermeßlichen Reichthum an Kunstschätzen verlieh seinem künstlerischen Streben neue Schwungkraft; angeweht vom frischen Geiste des kirchlichen Lebens, umgeben von den Meisterwerken des Mittelalters, erwachte in ihm der Gedanke, die Kunst aus ihrer Verirrung wieder zurückzuführen in den Dienst der Kirche und sie in ihre alten Rechte wieder einzusetzen. Und in der That, kein anderer Künstler war besser dazu geschaffen, diese Reform einzuleiten und durchzuführen wie Overbeck; denn er vereinigt in sich alle Eigenschaften, worauf der wahre Ruhm eines christlichen Künstlers beruht; mit hoher artistischer Fertigkeit verbindet er geistige Tiefe, gläubige Begeisterung, Adel der Gesinnung und kindliche Frömmigkeit; Overbeck ist überhaupt eine durchaus harmonische, in sich vollkommen beruhigte Persönlichkeit[1]). Daher war Overbeck unter den Künstlern, die sich zu gleichem Streben mit ihm verbanden, nicht nur der Erste, der die neue Richtung in die That übersetzte, sondern so zu sagen auch der Einzige, der sie bis in ihre höchsten Consequenzen verfolgte. Overbeck faßte die Kunst auf als das, was sie im Lichte des Christenthums sein soll — als eine Dienerin der Religion und der heiligen Kirche, daher war auch bis jetzt seine ganze Thätigkeit nicht dem eigenen Ruhme, sondern der Ehre Gottes und der Verherrlichung seiner Kirche gewidmet.

---

[1]) Overbeck's äußere Erscheinung stimmt mit seiner geistigen Eigenthümlichkeit vollkommen harmonisch zusammen. Die große, hagere Gestalt, der schöne edle Kopf, die denkende Stirne, die tiefliegenden seelenvollen Augen, das schlicht um die Schläfe fließende Haar vollenden den Eindruck eines ganz innerlich lebenden, geordneten, über Zweifel und grübelnde Spitzfindigkeit in die heitere, stille und friedliche Region des Glaubens erhabenen Mannes. (Vergl. Führich's Selbstbiographie.)

Die ersten bedeutenderen Malereien Overbeck's sind seine Darstellungen aus der Geschichte Josephs, die er in Gemeinschaft mit Cornelius, Schadow, Veit u. a. zu Rom ausführte (in der Villa Bartholdi); unser Künstler übernahm hiebei „den Verkauf Josephs“ und die „sieben magern Jahre“ — versinnlicht durch sieben hungernde Kinder, die theils von der dem Erliegen nahen Mutter Nahrung begehren, theils sich einander die letzten Speisereste streitig machen. Hierauf betheiligte er sich an der Ausschmückung der Villa Massimi, und zwar mit fünf Compositionen aus Tasso's befreitem Jerusalem, sodann ging er an den Carton seines Freskobildes für die Portiunkula-Kapelle bei Assisi. Von jetzt an wandte er sich mit seiner künstlerischen Thätigkeit ausschließlich rein kirchlichen Darstellungen zu; unter diesen zeichnen sich besonders folgende durch sinnige Auffassung, Feinheit der Composition und Innigkeit religiösen Gefühls aus: der Einzug Jesu in Jerusalem, der Tod des heiligen Joseph, Jesus bei Maria und Martha, die Anbetung der heiligen drei Könige, hauptsächlich aber das Rosenwunder des heiligen Franziskus (also benannt von den Rosen, die aus des Himmels Höhen auf den Altar niederfallen). Der untere Theil dieses Bildes stellt den heiligen Franziskus neben zwei Engeln knieend dar, hoch oben erscheint Christus und Maria in einer Glorie von Engeln umgeben, fürbittend wenden sich die Engel an den göttlichen Sohn, dieser erhört ihr Flehen und blickt segnend auf den heiligen Franziskus herab; es befindet sich in der Engelskirche zu Assisi. Eine herrliche Composition ist „Johannes, in der Wüste Buße predigend,“ eine Sepiazeichnung, die später durch Lithographie vervielfältigt und bekannt geworden; das tiefe Seelenleben der Gestalten, die von der flammenden Rede ergriffen, gesenkten Hauptes in sich gekehrt, die Wunden ihrer Seele betrachten, von denen der Mund der Wahrheit die bergenden Hüllen weggerissen, die Klarheit des Gedankens, in der Ausführung bis zur höchsten, immer aber bescheidenen, durchaus belebten und beseelten Vollendung gesteigert, kurz das Ganze macht auf empfängliche Gemüther einen höchst wohlthätigen Eindruck. Das bekannteste Gemälde von Overbeck ist aber seine allegorische Darstellung „Triumph der Religion in den Künsten“ (im Städelschen Institut zu Frankfurt).

In dieser großartigen, geistreichen, durchdachten Composition,

die zunächst den Einfluß der christlichen Religion auf die Künste behandelt, hat der geniale Meister so zu sagen die ganze christliche Kunstgeschichte in übersichtlicher Weise plastisch zusammengestellt, denn wir finden hier nicht nur alle großen Künstler, die zur Verherrlichung des Christenthums beigetragen, in sinnvoll geordneten Gruppen vorgeführt, sondern auch die hohe Aufgabe und Bedeutung der christlichen Kunst in allegorischen Figuren angedeutet. Wir erblicken alle berühmten Maler, Architekten, Bildhauer und Dichter des Mittelalters, je nach ihrer Geistesrichtung und verschiedenen Bezügen zu einander geordnet. Den Mittelpunkt, um den sich die Künstler gruppiern, bildet das Symbol der christlichen Kunst — ein Brunnen mit aufsteigendem Wasserstrahl, der ein doppeltes Wasserbecken bildet, wovon das eine den Himmel, das andere die wirkliche Welt abspiegelt. Die dem untern Wasserbecken nahestehenden Künstler sind die Naturalisten mit Tizian und seinen Anhängern; zu dem obern Wasserbecken blicken die Idealisten empor mit da Vinci und seinen Geistesverwandten. Ueber den Künstlern hoch in den Wolken schwebt die Mutter Gottes, den Lobgesang schreibend, ihr zur Rechten sehen wir die Propheten und Patriarchen des Alten Bundes, zu ihrer Linken die Apostel und Kirchenväter. Der Künstler selbst hat zu seinem Werke in einer ausführlichen Abhandlung (Frankfurt bei Schmerber) einen vortrefflichen Commentar geliefert; im Eingang heißt es: „Ich will damit anheben, daß es mich dünkt, das Bild könne am treffendsten der Triumph der Religion in den Künsten, oder auch kürzer noch das Magnifikat der Kunst genannt werden. Denn gleichwie oben die Mutter Gottes selber diesen ihren Lobgesang niederschreibt, um gleichsam als Chorführerin Alle aufzufordern, Gott dem Herrn die Ehre zu geben, so drückt auch der gesammte Künstlerverein unten, indem er nur aus solchen besteht, die vorzugsweise ihre Kunst dem Dienste der Religion gewidmet haben, denselben Gedanken aus, daß die Künste hier nur insofern gefeiert werden, als sie zur Verherrlichung Gottes beitragen und so eine der lieblichsten Blüthen bilden, mit denen seine Kirche geschmückt erscheint. Es ist demnach der ganze obere Theil des Bildes wie eine Vision zu betrachten, die dem Geiste der unten versammelten Künstler vorschwebt, wo sich um die in der Mitte mit dem göttlichen Kinde thronende Jungfrau zu beiden Seiten diejenigen Heiligen des Alten und Neuen

Bundes ordnen, die am häufigsten der christlichen Kunst zur Aufgabe gedient haben; mit näherer Beziehung zugleich in den vier vordersten Gestalten auf die einzelnen Künste, für die sie einen Beleg bieten, wie Gott selber die Künste nicht nur erlaubt, sondern auch mehrfach angeordnet hat. Und zwar deutet auf der alttestamentlichen Seite König David mit seinem Saitenspiel auf die Musik, König Salomo mit dem Modell vom ehernen Meer auf die Sculptur; auf der neutestamentlichen aber der heilige Lukas, nach der bekannten frommen Sage, auf die Malerei, und der heilige Evangelist Johannes mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalem zu Füßen, auf die Architektur. Die Poesie aber erscheint in der Mitte durch die heilige Jungfrau selbst, die jenen erhabenen Lobgesang niederschreibt, vertreten, indem die Poesie Centrum aller Künste ist, wie das Geheimniß der Menschwerdung Gottes aus der Jungfrau Centrum aller christlich religiösen Ideen..... Auf der alttestamentlichen Seite sitzen zuvörderst Moses, Aaron und Noah, mit solchen Attributen, welche die göttliche Anordnung der Künste nachweisen. Dann sind hinten die hauptsächlichsten Vorbilder zusammengestellt, nämlich Josua, der Israel in's gelobte Land eingeführt hat, wie der Erlöser die Seinigen in's Reich seines Vaters einführt; neben ihm Melchisedech, der das ewige Hohepriesterthum Christi vorbildet; hinter diesen Joseph mit der Garbe, der auf die Speisung der Gläubigen durch das lebendige Brod vom Himmel deutet. In weiterer Ferne Abraham mit dem Opfermesser, als Bild des ewigen Vaters, der seinen Erstgebornen opfert; neben ihm Sarah mit Isaak, als Bild der Kirche; und zuletzt Adam und Eva, als Ebenbild Gottes und Meisterstück aus der Hand des himmlischen Bildners. Auf der neutestamentlichen Seite erscheint zunächst in den drei sitzenden Gestalten Petrus, Paulus und Stephanus, welche die drei Grade des Priesterthums, den Episcopat, Presbyterat und Diakonat, bezeichnen, die himmlische Sendung des Heilandes nachgebildet, wie er selber spricht: Wie mich der Vater gesendet hat, also sende ich euch. Dann sein Lehramt in den Kirchenvätern Augustinus, Hieronymus und Thomas von Aquin; ferner sein Leiden in den Martyrern Sebastianus und Papst Fabianus; seine fleckenlose Reinigkeit in den Jungfrauen Cäcilia und Agnes; und zuletzt beschließt die Gruppe die Kaiserin Helena mit dem Kreuz Christi, durch welches auf den himm-

lischen Adam hingewiesen wird, wie der irdische die jenseitige Gruppe beschließt" ꝛc. Schon aus dem bisherigen kann man ermessen, wie überaus reich diese sinnvolle Composition ist.

Overbeck kam dem hohen Ideal, das er von der christlichen Kunst entwirft, in seinen Werken sehr nahe; das fromme, gottinnige, jungfräuliche Wesen seiner Seele ging ebenso lebendig in seine Bildwerke über; der geistige Gehalt, die himmelwärts gerichtete Intention machen ihren Hauptschwerpunkt aus, all seine Compositionen tragen das tiefste Gepräge der Frömmigkeit und ihre Gestalten haben einen auf religiöse Erhebung abzielenden Ausdruck. Und wenn Overbeck in der Farbengebung vielleicht von dem einen oder andern Künstler übertroffen wurde, so darf man nicht übersehen, daß an einem christlichen Bildwerk die Composition und der geistige Gehalt die Hauptsache ist, nicht aber die Uebermalung. Man muß indessen an den Werken dieses Meisters unterscheiden zwischen jenen, die für Kirchen bestimmt sind, und denen, welche andern Zwecken gelten; bei den erstern hat Overbeck die alte Stylart zu Grunde gelegt, wie sie vor Raphael, da Vinci und Michelangelo üblich war — die Auffassung Perugino's; während er in seinen mehr historischen Schöpfungen, namentlich in seinem „Triumph der Religion in den Künsten," die technischen Errungenschaften der letzten drei Jahrhunderte benutzte. In manchen seiner Compositionen wußte er die Weise der Alten sehr geschickt mit der neuern Technik zu verschmelzen, was sich besonders in der landschaftlichen Zugabe zeigt. — Overbeck hat nicht nur die Kunst mit einer Menge trefflicher Werke bereichert, sondern auch andere hochbegabte Künstler zu gleichem Streben angeregt; hieher gehören vor allen Veit, Steinle und Führich.

Philipp Veit, jetzt in Mainz, befand sich in Rom unter den Künstlern, die mit Overbeck zusammentraten, um der Malerei eine neue Richtung zu geben; damals betheiligte er sich auch an der Ausschmückung der Villa Bartholdi mit Fresken aus der Geschichte Josephs, und zwar übernahm er die sieben fetten Jahre, die Versuchung Joseph's und Joseph im Gefängnisse. In der Villa Massimi fertigte der Künstler das Paradies im Zimmer des Dante. Von dieser Composition sagt Führich: „Im edelsten, großartigsten Style erfunden und ausgeführt, vereinigt sie in sich Alles, was eine schöne Gesinnung und ächte Begeisterung als höhere Vollendung

dem Kunstwerke verleihen können." Gleich Overbeck wandte sich Veit mit seiner ganzen künstlerischen Thätigkeit dem kirchlichen Gebiete zu; jedoch unterscheidet er sich von jenem darin, daß seine Compositionen einen mehr didactischen als lyrischen Charakter haben. Eine seiner bekanntesten Compositionen ist die allegorische Darstellung „die Einführung des Christenthums in Deutschland" (im Städel'schen Institut zu Frankfurt). Die christliche Religion erscheint hier in Gestalt einer Jungfrau mit priesterlichem Gewande angethan, die eine Hand ruht auf dem Evangelienbuch, das ihr ein Engel vorhält, mit der andern reicht sie einen Oelzweig dar — das Symbol des Friedens, den das Christenthum brachte. Der Priesterin zur Linken steht der heilige Bonifazius, der Apostel der Deutschen, zu seinen Füßen liegt die für heilig gehaltene Eiche, an ihrer Stelle entquillt ein kräftiger Born frischen Wassers — Sinnbild des höhern geistigen Lebens, so das Christenthum spendet. Vor dem heiligen Bonifazius erblickt man mehrere Figuren mit rauhen Zügen und Gebehrden; es sind Deutsche, von denen die einen, namentlich eine Priesterin, sich unwillig von dem Apostel abwenden, die andern gedankenlos ihn anstarren, nur ein Kind blickt demüthig und heilsbegierig zu dem Apostel auf — zum Zeichen, daß nur kindlicher Sinn zum Eintritt in's Reich Gottes befähigt. Auch die Segnungen, welche das Christenthum den deutschen Völkerstämmen brachte, wußte der Künstler mit dem Hauptgedanken sinnig zu verflechten, und zwar den Segen für Staat, Wissenschaft und Kunst. Zwei allegorische Figuren, wovon die eine das deutsche Kaiserreich, die andere Italien oder das Papstthum repräsentirt, weisen auf das Gedeihen im socialen und bürgerlichen Leben hin, das aus dem im Mittelalter glücklich bestandenen Verhältniß zwischen Staat und Kirche hervorging. Der gothische Dom im Hintergrund — die Elisabethenkirche in Marburg, sowie einige symbolische Figuren versinnlichen das mächtige Aufblühen der Künste in Deutschland, welches durch das christliche Leben hervorgerufen und gefördert wurde.

Zu den Hauptrepräsentanten der Overbeck'schen Schule gehört ferner Eduard Steinle, geb. zu Wien 1810. Mit Entschiedenheit derselben streng kirchlichen Richtung wie Overbeck zugethan, steht Steinle, was geistige Tiefe und Innigkeit religiösen Gefühls betrifft, dem großen Meister am nächsten. Seine Compositionen sind alle

von tiefem religiösen Gepräge und zeichnen sich durch hohe Anmuth, Einfachheit und Zartheit aus, man kann sie kaum anblicken, ohne in fromme Stimmung versetzt zu werden. Zu seinen gelungensten Werken gehören „das Ringen Jakobs mit dem Engel,“ „die Madonna mit dem Kinde und einem die Laute spielenden Engel,“ ferner die Fresken in der Kapelle der Burg Rheineck (Darstellungen aus der Bergpredigt und dem barmherzigen Samariter), die Fresken im Domchore zu Köln; sein neuestes Werk „die Predigt Petri“ wanderte nach Riga; gegenwärtig ist derselbe mit den Cartons für das Kölner Museum beschäftigt.

Zu den würdigsten Repräsentanten der Overbeck'schen Kunstrichtung rechnen wir noch die Maler Führich und Kuppelwieser, Professoren an der Akademie zu Wien. Joseph Führich, geboren im Jahr 1800 zu Kratzau, einem kleinen Städtchen Deutschböhmens, erhielt den ersten artistischen Unterricht von seinem Vater — einem Landmaler; das eigentliche Studium der Kunst trat aber bei ihm erst an der Akademie zu Prag ein, wohin er im achtzehnten Lebensjahre mit seinem Vater übersiedelte. Die nähere Bekanntschaft mit der altdeutschen Malerei, namentlich mit Dürer's Compositionen, sowie mit der romantischen Poesie, insbesondere mit den Werken von Tiek, Schlegel und Novalis, war von bedeutendem Einfluß auf die Geistesrichtung des jungen Künstlers und ließen ihn bald in der christlichen Romantik das wahre Kunstideal erblicken. Führich's Compositionen zu Tiek's „Genofeva,“ die um diese Zeit entstanden, können als der erste bedeutende Versuch betrachtet werden, worin er seine innere romantische Welt sich selbst und Andern zur Anschauung brachte. Diese Compositionen fanden zu Wien in höheren und höchsten Kreisen vielen Beifall und bewogen einen Kreis edler Kunstfreunde, dem hoffnungsvollen Künstler durch eine Pension einen mehrjährigen Aufenthalt in Italien und Rom möglich zu machen. Zu Rom, das Führich im Jahr 1826 betrat, blieb außer den allgemeinen gewaltigen Eindrücken so unermeßlicher Kunstschätze auch Overbeck nicht ohne Einfluß auf seine Richtung; der klare, treffliche und entschiedene Meister hatte, wie Führich selbst gesteht, einen nicht geringen Antheil daran, daß sich in ihm mehr und mehr die Ueberzeugung befestigte, „alle ächte Kunst müsse nothwendig katholisch sein.“ Bald fand das reiche Talent des jungen Künstlers Gelegen-

heit, sich herrlich zu entfalten. Overbeck übertrug ihm nämlich die Vollendung des Tassozimmers in der Villa Massimi. Führich hatte bei der Wahl der von Overbeck projektirten Gegenstände zu bleiben, durfte aber diese nach eigenen Compositionen ausführen. Diese Compositionen enthalten Scenen aus Tasso's „befreitem Jerusalem," das Hauptbild stellt den siegreichen Einzug der Kreuzfahrer und die Lösung des Gelübdes Gottfried's von Bouillon an dem heil. Grabe dar; hiezu kamen später noch einzelne Scenen, unter andern der Höllenrath der Dämonen gegen die Christen, der Wassermangel im christlichen Heere, das erste Erblicken der heiligen Stadt und die Bußprozession der Kreuzfahrer vor dem entscheidenden Sturme auf Jerusalem. Daß Führich die ihm gewordene Aufgabe trefflich löste, beweist schon die hohe Auszeichnung, die ihm von Seite des kunstsinnigen Königs Ludwig von Baiern ward, der diese Compositionen mit seinem besondern Wohlgefallen beehrte und den Künstler in München zu verwenden gedachte. Führich wollte sich jedoch seinem Vaterlande nicht entziehen und folgte später einem Rufe an die Akademie zu Wien. Seinem dreijährigen Aufenthalt in Rom verdankt er unendlich viel für seine künstlerische Ausbildung und sein tieferes Eindringen in den Geist der christlichen Kunst; er selbst spricht sich hierüber in seiner Autobiographie in folgender Weise aus: „Meine einseitigen romantischen Tendenzen traten immer mehr in den Hintergrund zurück und fingen an, einer universelleren, auf die Grunddogmen aller Geschichte — Sünde und Versöhnung — gestützten Welt- und Geschichts-Ansicht Platz zu machen, und von diesem Gesichtspunkte aus das Wesen der Menschheit und ihrer Geschicke betrachtend, trat mir die Bedeutung, oder besser die Sendung der Kunst im umfassendsten Sinne des Wortes in einem bisher nicht gekannten höhern Lichte entgegen. In Bezug auf das Romantische leuchtete mir bald ein, daß wer den Baum hat, auch den Zweig besitzt; wer aber immer nur nach dem einzelnen Zweig blickt, nie zur Idee des Baumes gelangt. Das Wesen einer im oben angedeuteten Sinne historischen Kunst offenbarte sich mir in Rom, oft auf Momente, wie eine überirdische Erscheinung in großen lichtvollen Empfindungen und Gedanken, deren augenblickliche Klarheit ich aber nicht festzuhalten vermochte. In der heil. Woche z. B., wenn ich den Feierlichkeiten in der sixtinischen Kapelle beiwohnte, bemäch-

tigte sich meiner jene wunderbare Stimmung, jenes eigenthümliche historische Bewußtsein, wo man sich nicht mehr als Individuum denkt, sondern wo dieser Gedanke in dem Allgemeinen der Menschheit untergeht, und dieser wieder nur auf Gott und unser Verhältniß zu ihm zurückgeht.“ In dieser zu Rom gewonnenen Stimmung und Geistesrichtung wurde Führich später noch durch die Lektüre der Schriften von Möhler, Stolberg, de Maistre, Döllinger, Windischmann u. a. m. befestiget. Im Jahr 1834 trat Führich seine Professur an der Akademie zu Wien an; hier gelangte er inzwischen durch seine ausgezeichneten Leistungen als ausübender Künstler, sowie durch seine einflußreiche Thätigkeit als Lehrer zu hohem Ruf; insbesondere ist es seinen Bemühungen vereint mit denen seines Collegen Kuppelwieser gelungen, der christlichen Kunst an der Wiener Akademie höhere Geltung zu verschaffen. Bis dahin konnte von einer christlichen, d. h. katholischen Kunstrichtung an der Akademie zu Wien keine Rede sein; zwar fühlte sich schon vor Führich's Ankunft Kuppelwieser auf das kirchliche Gebiet hingezogen und wußte es durchzusetzen, daß an der Akademie Compositionsübungen eingeführt wurden, bei welchen christliche Stoffe mit profanen Gegenständen wechselten, aber er stand vereinzelt und begegnete zu viel widerstrebenden Elementen, und die studirende Jugend ging zumeist ohne Erhebung oder gar mit Geringschätzung an die Behandlung heiliger Stoffe. Als aber Führich eine neugeschaffene Professur der geschichtlichen Composition und hiemit eine selbstständige, von andern Einflüssen freie Stellung erhielt, trat allmälig eine Wendung zum Bessern ein. Führich begann jetzt einen Cursus von Vorträgen über das Allgemeine der Kunst, die ihm Gelegenheit boten, der Jugend im Verständnisse altkatholischer Kunst zugleich die Tiefe und die Bedeutung der kirchlichen Lehre und Symbolik zu erschließen und ihr einen Einblick in den Zusammenhang des Christenthums und der Weltgeschichte zu eröffnen. Die ausgestreute Saat fiel auf empfänglichen Boden; eine wenn auch verhältnißmäßig kleine Zahl begabter Kunstjünger fühlte sich durch das begeisterte Wort des genialen Meisters gefesselt und betrat die von ihm vorgezeichnete Bahn; mehrere Zöglinge von Führich befinden sich als ausübende Künstler in den Provinzen oder auch im übrigen Deutschland und erwarben sich bereits durch ihre Leistungen einen Ruf; mehrere verweilen zu ihrer höhern

Ausbildung in Rom. So wenig daher früher die Bezeichnung „Wiener Schule" gerechtfertigt war, so kann denn doch heute von einer Wiener Kunstschule in christlichem Sinne die Rede sein, als deren Gründer wir vorzugsweise Führich zu betrachten haben. Bei dem wiedererwachten kirchlichen Leben und dem raschen Drängen unserer Zeit nach Entscheidung und Entschiedenheit steht zu hoffen, daß die Wiener Schule ihren kirchlichen Charakter auch ferner bewahren und die betretene Bahn weiter verfolgen werde. Führich's namhafteste Werke sind: „das Vater Unser," ein jugendlicher Versuch; die Bilder zu Tiek's Genofeva; der Triumph Christi — ein Bildercyklus, bestehend aus eilf Federzeichnungen, in neuester Zeit in einer neuen Ausgabe bei Manz erschienen; die fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes; die beiden letzteren dürften als die gelungensten in die Oeffentlichkeit gekommenen Arbeiten Führich's zu betrachten sein; ferner „der Kreuzweg," ebenfalls bei Manz erschienen; sodann noch einzelne Blätter, z. B. „Mater dolorosa," Nehemias, die trauernden Juden zu Babilon. Für England zeichnete Führich eine Anzahl biblisch-evangelischer Scenen, welche bei Hering und Remington erschienen. Zur Zeit ist der Künstler mit einer größeren Arbeit im Presbyterium einer neuerbauten Kirche in Wien beschäftigt. — In Führich erkennen wir einen der ersten Künstler der Neuzeit, der sich um Wiedereinführung des christlichen Geistes in die Kunst sehr schätzbare Verdienste erworben; ebenso genial wie gemüthvoll, ist er wie nur wenige Künstler der neuern Zeit in das Wesen der christlichen Kunst und in die Tiefe der katholischen Symbolik eingedrungen; zum Belege mögen folgende Stellen aus seiner Selbstbiographie dienen: „Der hohe Geist der Kirche, der mit dem ganzen Menschen auch seine Kunst umfaßt, stellt in seiner allein vernünftigen oder katholischen Ansicht der Welt- und Menschengeschichte auch die Hauptmomente einer ächt historischen Kunst fest und ordnet das Einzelne in seine rechte Stelle zum Ganzen, wodurch es naturnothwendig Bedeutung und rechtes Leben erhält. Nur die Seichtheit und Oberflächlichkeit kann in Leben und Kunst sich mit einer nichtkatholischen Geschichtsanschauung begnügen." Weiter bemerkt derselbe: „Abgesehen von aller positiven Wahrheit in Sachen des Glaubens, bleibt auch das eine Wahrheit, was auf jeder Seite einer ächten Kunstgeschichte steht, was alle vorhandenen Kunstwerke aller Zeiten und

Völker bezeugen, daß die wahre Heimath der Kunst am Altare ist und daß Alles, was von der Kunst in das gewöhnliche Leben niedergeht, seinem Ursprunge nach dort wurzelt; eine Strahlenbrechung von dort her und als solche allein lebendig ist..... Die heilige oder religiöse Kunst ist der Gipfelpunkt, der sonnenhafte Kern aller Kunst, sie steht in des höchsten Herrn Pflicht und Dienst, sie ist die Herrin im Hause der Kunst[1]). — Kuppelwieser's neuestes Werk ist „die Steinigung Stephani," ein Altargemälde, das sich durch Reichthum der Composition und hohe Farbenpracht auszeichnet.

Derselben Richtung wie die Overbeck'sche Schule, wenn auch äußerlich nicht mit derselben verbunden, huldigt die Maria Ellenrieder zu Konstanz (geb. 1791). Was idealen Ausdruck, Correctheit der Zeichnung und Schönheit des Colorits betrifft, ist diese Künstlerin der einst so gefeierten Angelika Kaufmann weit überlegen; sie bildete sich hauptsächlich nach Raphael und wandte sich mit ganzer Seele dem Idealen und Schönen zu. Ihre Compositionen haben den Charakter edler Einfachheit und Lieblichkeit und zeugen von einem kindlich frommen, sanften Gemüthe; so insbesondere ihr schönes Gemälde „Johannes der Evangelist." Zu ihren namhaftesten Werken gehören noch folgende: „eine Madonna mit dem Jesuskinde an der Hand," sodann „Christus segnet die Kinder," ferner „der heilige Borromäus" in der Kirche zu Ortenberg, „die Marter des heiligen Stephanus" in der katholischen Kirche zu Karlsruhe, endlich zwei Bilder in der Kirche zu Ichenheim.

§ 145.

Die Münchener Schule.

Cornelius, Heß, Kaulbach, Schraudolph u. a. m.

Einem gleichen Ziele, wie die Overbeck'sche Schule, strebt ihre jüngere Schwester — die Münchener — zu. Wenn auch mehrere der gefeiertsten Münchener Künstler sich der deutschen Heldensage und

---

[1]) Diese Autobiographie enthält keineswegs eine bloße Beschreibung der einfachen Lebensumstände des Künstlers und seiner künstlerischen Heranbildung; sie bietet vielmehr eine treffliche Abhandlung über die christliche Kunst, worin wir ebenso sehr des geistreichen Verfassers kräftige Frische, Gediegenheit

dem Nationalepos zuwandten, so verfolgt doch diese Schule im Ganzen genommen eine religiöse, oder wie man auch zu sagen beliebt, „romantische" Richtung. Jedoch betrat die Münchener Schule hiebei einen andern Weg wie die Overbeck'sche; während die meisten Werke der Overbeck'schen Schule einen lyrischen Charakter haben und insoferne mit der alten umbrischen Schule verwandt sind, kommt in den hervorragendsten Compositionen der Münchener mehr das dramatische und epische Element zum Vorschein; sie nähern sich somit mehr den Florentinern. An der Spitze der Münchener Schule stand lange Zeit Peter von Cornelius, geb. 1787 zu Düsseldorf. Als ihr eigentlicher Gründer ist aber König Ludwig von Baiern zu betrachten; denn dieser kunstsinnige Fürst war es, der nicht nur die ausgezeichnetsten Künstler nach München berief, sondern auch ihr künstlerisches Streben in jeglicher Weise unterstützte und durch manchfache Aufträge reiche Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kräfte bot; durch ihn ward München ein Asyl und eine Pflanzstätte für deutsche Künstler, die diese Stadt mit den herrlichsten Denkmälern ihres fruchtbaren Genius schmückten und München zum Hauptheerd deutscher Kunst erhoben.

Cornelius verband sich im Jahr 1812 zu Rom mit Overbeck zu dem gemeinschaftlichen Ziele der Wiederherstellung der kirchlichen Malerei und behielt das große Ziel fortan im Auge, wenn er es auch nicht gleich Overbeck bis zu seinen äußersten Consequenzen verfolgte. Bei der Ausschmückung des Bartholdy'schen Palastes übernahm er die Darstellungen „Joseph als Traumdeuter" und „das Wiedererkennen Josephs durch die Brüder." Hier trat schon seine bedeutende Ueberlegenheit zu Tage; besonders gelungen ist die letztere Darstellung: bei aller Idealisirung ist das Wiedererkennen Josephs mit überraschender Wahrheit geschildert. Im Jahr 1825 übernahm er die Direktion der Münchener Akademie und übte von jetzt an den entschiedensten und vortheilhaftesten Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Kunst. An genialem Erfassen, tiefem Denken und technischer Fertigkeit kommt Cornelius seinem frühern Geistesverwandten Overbeck gleich, aber an religiöser Tiefe und Innigkeit steht er ihm

---

und gedrängte Fülle der Gedanken, wie die originelle Selbstständigkeit seines Urtheils über Kunst und Künstler bewundern.

nach; auch unterscheidet er sich von Overbeck darin, daß er mit besonderer Vorliebe solche Stoffe in's Bereich seiner künstlerischen Thätigkeit zog, die einer dramatischen Behandlung fähig sind; in solchen Compositionen, wo sich das Gewaltige, Kraftvolle, leidenschaftlich Erregte entfalten kann, zeigt sich sein Genie am größten. Wenn daher Overbeck mehr mit Fiesole und Perugino verwandt ist, nähert sich hingegen Cornelius mehr dem Michelangelo. Seine bedeutendsten religiösen Werke sind: das jüngste Gericht und die Fresken in der Ludwigskirche zu München, die Hauptmomente der Erlösung, die Menschwerdung Christi, sein Leiden und Sterben, das Weltgericht und die Gemeinschaft der Heiligen darstellend. In diesen Compositionen bewundern wir die technische Meisterschaft des Künstlers nicht minder wie die Tiefe des Geistes und den Adel der Gesinnung. Seit 1841 befindet sich Cornelius zu Berlin; das bedeutendste seither von ihm ausgeführte Werk ist „der Glaubensschild" (für den Prinzen von Wales bestimmt). Nach Overbeck nimmt P. von Cornelius ohne Zweifel den ersten Rang unter den Malern der Neuzeit ein.

Ein sehr begabter Meister der Münchener Schule ist Heinrich Heß (geb. 1798); er begründete seinen Künstlerruf hauptsächlich durch die Malereien in der Bonifaziuskirche und Allerheiligenkapelle zu München, die sämmtlich von hoher Kunstfertigkeit, geistiger Tiefe und religiöser Weihe zeugen. Während der Künstler in seinen Compositionen in der Allerheiligenkirche tief in das Wesen des Alten Testaments und den Geist des katholischen Dogma's eindrang, verstand er es, in seinen Darstellungen in der Bonifaziuskirche die Lebensgeschichte des heiligen Bonifazius und die Verbreitung des Christenthums in Deutschland ebenso sinnig wie innig zu schildern. — Zu den Repräsentanten der Münchener Schule gehören noch Julius Schnorr (1794), Wilhelm Kaulbach (1805) und Joh. Schraudolph (1808). Die beiden ersteren bewegten sich mit ihrer künstlerischen Thätigkeit nur wenig auf religiösem Gebiete; Schnorr gelangte zu hohem Ruf durch seine Darstellungen aus den Nibelungen; Kaulbach ist rühmlichst bekannt durch sein großartiges Werk „die Zerstörung Jerusalems."

Dagegen nimmt Schraudolph in der religiösen Historienmalerei einen ausgezeichneten Rang ein; das große Talent dieses

Meisters hat sich bei der Ausschmückung des Kaiserdoms zu Speier glänzend entfaltet. Der einheitliche Gedanke, der dem reichen Bildercyklus zu Grunde liegt, ist: die Erlösung, Heiligung und Beseligung der Menschheit — dargestellt in den vier Schutzpatronen des Doms, der Mutter Jesu, des Erzmartyrers Stephanus, des Papstes Stephanus und des heiligen Bernhard. Im Kuppelgewölbe über dem Altar ist das Herz des Christenthums — das ewige Opfer (das vorbildliche und neutestamentliche) veranschaulicht. Im Langhause folgen die göttlichen Veranstaltungen zur Erlösung der Menschheit, die Verheißung des Erlösers und die Erfüllung der Verheißung — angeknüpft an das Leben Mariä. Im südlichen Seitenchore stellt sich uns die Kraft des Christenthums gegenüber der Verfolgung dar — angeknüpft an das Leben der beiden Martyrer Stephanus. Im nördlichen Seitenchor erscheint die segensreiche Wirksamkeit des Christenthums in Bezug auf Bildung und Gesittung — dargestellt im Leben des heiligen Bernhard von Clairvaux. In den Bildern des Stiftchors tritt uns der Eingang zum ewigen Leben, die selige Vollendung im himmlischen Reiche entgegen. — Schraudolphs künstlerischem Talente, christlich philosophischem Geiste und contemplativem Gemüthe ist es gelungen, die große Aufgabe würdig zu lösen und sich durch seine tiefgedachten und trefflich ausgeführten Compositionen einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der religiösen Malerei zu sichern. Zu den vorzüglichsten Werken in der ganzen Reihe der Dombilder gehören: die Krönung Mariä, die Vision des h. Bernhard, die Uebergabe des Kreuzbanners an Kaiser Konrad III. durch den heil. Abt Bernhard, insbesondere aber die Steinigung Stephani. Diese Composition ist unstreitig die vollendetste Schöpfung des genialen Meisters, einfach zugleich und voll kräftigen Lebens; der charakteristische Ausdruck in den sechs Figuren der untern Parthie des Bildes, die treffliche Ausführung in den Gestalten, Köpfen und Gewändern, der in die Kniee gesunkene Stephanus, ihm zur Rechten der feurig ernste Saulus in der stolzen Pharisäertracht als Urtheilsvollstrecker, zur Linken die drei Steiniger in ihren verschiedenen Stellungen mit den verschiedenen Nuancen des fanatischen Hasses in den Gesichtern — Alles dieß zusammen ist von gewaltiger Wirkung. Noch beträchtlich erhöht wird dieser Eindruck durch den obern, so zu sagen himmlischen Theil des Bildes. Während Stephanus die Worte

„Herr Jesu, nimm meinen Geist auf“ gen Himmel ruft, schaut sein Auge den Gottessohn droben, umgeben von einer Glorie von Engeln, deren einer schon die Siegeskrone für den duldenden Glaubenshelden bereit hält. Die Gestalt des Heilandes mit dem geneigten Haupte und dem auf Stephanus gerichteten Blicke wird mit Recht für die schönste gehalten, ja es fehlt nicht an Kunstkennern, die diesen Christus dem Besten an die Seite stellen, was die Malerei in dieser Richtung geschaffen.

§ 146.

Die Düsseldorfer Schule.

Schadow, Deger u. a. m.

Die Düsseldorfer Schule hat sich zu Anfang gleichfalls das Religiöse zum Ziel gesetzt und ist diesem mit aller Entschiedenheit nachgestrebt. Bald aber machte sich in der ganz weltlichen, vom Staate gegründeten Künstlerakademie der protestantische Einfluß geltend und es trat unter den jüngern Künstlern eine Scheidung ein. Die Einen blieben der vom Meister angebahnten ernsteren Richtung getreu und entwickelten eine in aller Redlichkeit dem Heiligen und Kirchlichen zugewandte Thätigkeit. Die Andern wandten sich mehr der Profanhistorie und dem Genre zu, und wo sie sich auf das kirchliche Gebiet wagten, trat ihre Unfähigkeit, würdige Compositionen zu schaffen, klar zu Tage. Freilich wer in der bildenden Kunst etwa nur ein zufälliges Phantasiespiel erblickt, dem mögen jene Leistungen genügen; faßt man aber die christliche Malerei als das auf, was sie sein soll — als eine Kunst, die uns den Wiederschein jener ewigen Lichtwelt vermitteln soll, — dann muß man ihre Werke als völlig mißlungen bezeichnen. Bei allem Aufwand materieller Mittel, der an diese Bildwerke verschwendet worden, fehlt es ihnen an der Hauptsache, die zu einem wahrhaft christlichen Kunstwerk gehört — an religiösem Ausdruck. Es war dieß nicht anders möglich; der protestantische Standpunkt, den die fraglichen Künstler einnahmen, war ihnen auf kirchlichem Gebiete in jeder Weise hinderlich; die nüchterne protestantische Reflexion läßt jene Glaubenskraft und fromme Begeisterung nicht aufkommen, welche den Werken der christlichen Kunst erst ihre wahre Weihe verleiht. Daher wollte auch dem Protestan-

tismus, wie die Kulturgeschichte zur Genüge nachweist, noch keine religiöse Kunst recht gelingen. Die wahre Kunst in christlichem Sinne wurzelt nur im Katholizismus; der Armuth und Leerheit einer im Protestantismus erwachsenen Kunst steht in der katholischen Kirche eine Welt voll schöpferischer Kraft und Phantasie gegenüber. An der Spitze der Düsseldorfer Schule steht Schadow, geboren 1789; durch Geist und Gesinnung ausgezeichnet, ist er nicht nur der erste Meister dieser Schule, sondern auch einer der Hauptgründer der neuern bessern Kunstrichtung, die er gleich Overbeck mit aller Energie erfaßte und festhielt. Schadow hat sich fast ausschließlich mit religiösen Darstellungen befaßt und eine Menge Compositionen geschaffen, die von des Meisters reichem künstlerischen Talente Zeugniß geben; das didactische Element ist darin vorherrschend. Unter seine gelungensten Werke sind zu rechnen: „Christus bei den Jüngern in Emaus," „die Anbetung der h. drei Könige," „Maria beim Leichnam Christi am Kreuz," „die Vanitas und Pietas in ihrem Verhältniß zur Religion." Für seine vorzüglichste Arbeit gilt aber die Darstellung der „sieben klugen und thörichten Jungfrauen." Schadow ragt jedoch nicht nur als praktischer Künstler hervor, sondern erwarb sich überdieß einen ausgebreiteten Ruf als Lehrer der Malerei. Manche halten ihn für den ersten Lehrer der Malerei in unserer Zeit; jedenfalls gibt es nur wenige Lehrer, die so vortrefflich wie Schadow es verstehen, jede Individualität in ihrer Eigenthümlichkeit zu erfassen und herauszubilden; daher strömen ihm auch von allen Gegenden Deutschlands, ja selbst vom übrigen Europa und von Amerika Zöglinge zu. — Unter den jüngen Vertretern der Düsseldorfer Schule, die sich in den Dienst der Kirche begeben haben und zu einem tieferen Verständniß des Christlichen in der Kunst gelangt sind, ragen insbesondere Deger, die beiden Gebrüder Müller, Ittenbach und Settegast hervor. Deger's künstlerischer Ruf hat sich längst bewährt, unter andern durch seine Fresken in der Apollonariskirche bei Remagen; am schönsten entfaltet sich aber sein Talent in Behandlung der Madonnen, die er mit seltener Anmuth und Würde darzustellen weiß; namentlich gilt dieß von seinem Bilde „die h. Jungfrau mit dem Jesuskinde;" an dieses reiht sich würdig das bekannte Altargemälde in der Andreaskirche zu Düsseldorf „Mater pulchræ dilectionis." Noch mehr verdient sein „Christus am

Kreuze“ und „die Jünger am Oelberg“ rühmliche Erwähnung. — C. Müller's neuestes Werk ist „das heilige Abendmahl;“ dieses Gemälde, welches die Jünger um den Heiland knieend und aus seinen Händen das h. Abendmahl empfangend darstellt, dürfte Müller's gelungenste Arbeit, überhaupt eines der hervorragendsten Werke der Düsseldorfer Schule sein. Zu seinen bessern Compositionen gehören noch „die Taufe Christi,“ „der gute Hirte,“ Jesus als Knabe in der Werkstätte Joseph's. Von A. Müller verdient besonders sein schönes Communionbild Erwähnung: es stellt Christum als das Brod des Lebens dar, Jesu zur Seite befinden sich zwei Engel, anbetend in die Kniee gesunken, auf Wolken stehend; das Ganze ist von einer schönen Rebenguirlande umgeben, deren Trauben den Saft in den Abendmahlskelch ergießen. Von Ittenbach heben wir besonders „die Darstellung der h. Jungfrau“ hervor; von Settegast „die Himmelfahrt Christi.“ In mehr oder minder hohem Grade besitzen die Werke der vorgenannten Meister den Typus künstlerischer Vollendung und ächter Kirchlichkeit.

Ein Gleiches läßt sich von den Repräsentanten der rationalistisch-protestantischen Richtung der Düsseldorfer Schule, von Hübner, Bendemann und Lessing nicht sagen. Was in der christlichen Kunst mit dem bloßen Verstande und mit technischen Mitteln erreicht werden kann, das haben sie allerdings erreicht; aber was jene Meister nicht in sich selbst trugen — Ueberzeugungskraft, gläubige Begeisterung — konnten sie natürlich auch ihren Compositionen nicht einhauchen: sie sind gemacht, nicht geworden. — Bendemann wandte sich mit besonderer Vorliebe alttestamentlichen Stoffen zu; auch ist es ihm gelungen, das patriarchalische Leben der Kinder Israels, insofern es Aeußerlichkeiten betrifft, mit vieler Treue und künstlerischem Schwunge darzustellen; sein bekanntestes Bild dieser Art ist „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem.“ Hübner's gelungenste Darstellungen auf kirchlichem Gebiete sind: Christus an der Säule, Christus und die vier Evangelisten, der trauernde Hiob. Lessing, der spezifisch protestantische Maler, hat seinen Pinsel hauptsächlich zu polemischen, gegen die katholische Kirche gerichteten Tendenzen benutzt, wie sein „Huß auf dem Concil zu Konstanz,“ „Luther auf dem Reichstag zu Worms,“ „Luther, wie er die päpstliche Bannbulle verbrennt“ u. a. m. sattsam bekunden. — Um dem Vor-

wurfe der Einseitigkeit zu entgehen, will man hier noch das Urtheil eines Protestanten anführen; Wolfgang Menzel spricht sich in seinem Literaturblatt, Nr. 31, über Lessing, Bendemann und Hübner also aus: „In der Düsseldorfer Schule überwog die protestantische und die jüdische Reflexion. Der größte Meister der Schule — Lessing — trat in seinen Hussitischen und Ghibellinischen Bildern vom protestantischen Standpunkt aus als entschiedener Feind der alten Kirche auf. Bendemann führte den widerwärtigen Judenschmerz, der in der Literatur spukt, auch in die bildende Kunst ein und bereitete in seinen sentimentalen Bildern nur dem in aller Kunst sein Pfauenrad aufschlagenden Geldstolz der großstädtischen Bankiers einen Triumph, weit entfernt, die moderne Corruption des baronisirten Judenthums zur idyllischen Einfalt des Alten Testamentes zurückzuführen. Auch wo spezifisches Christenthum Geltung erlangte, wurde sie ihm verkümmert durch jenes subjektive Besserwissen, worin sich die modernen Künstler so gerne gefallen, was sie sehr zu ihrem Schaden von den frommen Künstlern früherer Zeiten unterscheidet. Sie glauben, von sich aus ohne alle Rücksicht auf die Kirche malen zu können, da es sich hier von einem Objekt handelt, das der Künstler nie bemeistern kann, sondern von dem er sich bemeistern lassen muß. Man findet dieß sehr bald, was fehlt, wenn man die christlichen Bilder Hübners betrachtet. Was ihm am meisten schadet, ist sein protestantischer Standpunkt, der sich aber vor der protestantischen Auffassung in letzter Consequenz fürchtet. Man sieht dem Künstler nur zu sehr an, daß er dieses Gebiet vom Standpunkt der freien Forschung aus kultiviren möchte. Bei diesem Prinzip ist aber dem Heilande die Glorie der Göttlichkeit von vorneherein abgestreift; in das Heiligthum der messianischen Ueberlieferungen ist der Zweifel eingedrungen. Die wahrhaft christliche Kunst scheint im Katholizismus ihre mögliche Vollendung gefunden zu haben, sie scheint es um so mehr, wenn man einen so feindenkenden Künstler mit allen seinen protestantischen Versuchen scheitern sieht. Man betrachte nur einmal das Bild, welches Christus darstellt, wie er in den Wolken über den vier Evangelisten schwebt und ihnen gleichsam zuruft: „ich bin bei euch bis an's Ende der Welt.“ Die Gestalten sind edel, die Charaktere tüchtig, Zeichnung und Farbe lobenswerth, aber Eines fehlt: es fehlt dieser warme, heiße Glaube, der nur in einem wahr-

haft christlichen Kunstwerk aus jeder Linie sieht; noch weniger bedeutend ist das Christkind aus den Wolken, das in seiner Einfachheit vielleicht naiv sein soll, in der That aber nichtssagend erscheint. Sein Christus, der zum Geißeln an die Säule gebunden ist, macht in seiner Weichheit und Unmännlichkeit einen durchaus matten Eindruck" u. s. w.

§ 147.

Der Düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder.

Der bessere Theil der Düsseldorfer Akademie hat sich noch in besonderer Weise um die heilige Kunst verdient gemacht, — wir meinen den Verein zur Verbreitung religiöser Bilder. Es war ein preiswürdiger Gedanke, der einen Kreis edelgesinnter, für christliche Kunst und Religiosität begeisterter Männer antrieb, einen Verein zu dem Zwecke zu gründen, den religiösen Sinn des Volks durch erbauende ächt christliche Bilder zu beleben, insbesondere aber dem unseligen Treiben gewinnsüchtiger Spekulanten entgegen zu wirken, welche die Vorliebe frommer Katholiken für Heiligenbilder nur im eigenen schnöden Interesse ausbeuten und eine Menge Bilder unter das Volk bringen, von denen sich nicht das Mindeste für dessen Erhebung und Erbauung erwarten läßt, die vielmehr nicht selten durch ihre grobe, sinnlich reizende Darstellungsweise das Heiligste verunehren und den Sinn des Volkes verderben. Zum Gelingen dieses frommen, die Ehre Gottes und die Erbauung der Gläubigen anstrebenden Unternehmens waren zwei Bedingungen unerläßlich: möglichste Wohlfeilheit der Bilder und künstlerische Ausstattung derselben bei würdiger Behandlung des Gegenstandes. Beiden Anforderungen Genüge zu leisten, war Düsseldorf der geignetste Ort; nicht nur daß es einen Kreis reichbegabter, durch religiösen Sinn und frommen Eifer hervorragender Künstler besitzt, die dem Vereine alsbald ihre Mitwirkung zusagten, namentlich von Schadow, Deger, Müller, Ittenbach und Settegast, findet sich dort außer der mit der Akademie verbundenen Kupferdruckerei von Schulgen auch noch eine vortreffliche Kupferstecherschule unter der Leitung des durch Talent und religiöse Gesinnung ausgezeichneten Prof. Keller. Und da es den edeln Gründern des Vereins vor Allem um

die Ehre Gottes und die Verehrung seiner Heiligen zu thun ist, so stellten sie als erste Bedingung, durchaus keinen materiellen Gewinn zu erzielen, sondern den ganzen Ertrag zum Vortheile der Vereinsmitglieder zu verwenden. Auf solche Weise war es möglich, den jährlichen Beitrag der Mitglieder auf die mäßige Einlage von zwei Thalern zu stellen, wofür man z. B. im vorigen Jahre achtzig größere und kleinere Bilder erhielt. Der Verein bedient sich hiebei des Stahlstichs, welcher vor dem Kupferstich den Vortheil hat, daß er fast eine zehnfache Anzahl guter Abdrücke liefert, ohne deßhalb abgenutzt zu sein. Im Jahr 1841 wurde der Verein gegründet und im darauffolgenden Jahre die erste Lieferung ausgegeben, sie enthielt 6 Bilder in groß Quart und 54 in Oktav; die Bilder ließen in technischer Beziehung nichts zu wünschen übrig und erfreuten sich des ungetheilten Beifalls aller Kunstkenner. Bei solcher Reichhaltigkeit und Güte der Lieferungen konnte es nicht fehlen, daß die Theilnahme am Vereine immer reger und lebendiger wurde und sich in wenigen Jahren über das ganze katholische Europa verbreitete; ja selbst viele Protestanten traten dem Vereine bei, lediglich in der Absicht, eine Sammlung religiöser Bilder von ächt künstlerischem Werthe zu erhalten. Von dem raschen Gedeihen des Vereins kann man sich am Besten einen Begriff machen, wenn man bedenkt, daß die zehnte Jahreslieferung 95 Bilder in Quart-, Oktav-, 18tel- und 32stel-Format enthielt, die letzte Jahreslieferung 80 Bilder in Quart, Oktav und 18tel. Ueberdieß wurde bereits im Jahre 1843 von den Ueberschüssen ein großes Bild in Quart als Gratiszugabe an die Mitglieder verabreicht, ebenso im Jahr 1848 und wiederum im vorigen Jahre. Im Ganzen hat der Verein schon über zwei Millionen Exemplare seiner Bilder abgesetzt. Sehr zu loben ist es, daß später eingetretene Mitglieder einzelne Exemplare von frühern Lieferungen nachbeziehen können; bei solchen Nachbestellungen werden die Bilder in Oktav den Mitgliedern um den geringen Preis von 7 Pfennig abgegeben, die Bilder in 18tel für den Preis von 5 Pfennig, die Bilder in 32stel für 3½ Pfennig.

Die seither ausgegebenen Lieferungen enthalten manche der berühmtesten Compositionen der alten Niederdeutschen, der Italienischen, und der neuern deutschen Schulen. Unter den altdeutschen verdienen besonders hervorgehoben zu werden „die unbefleckte Empfängniß Ma-

riä" und „Jesus erscheint seiner Mutter nach seiner Auferstehung" (die Originale befinden sich auf Tafeln, der Pfarrkirche zu Xanten); ferner: die h. Ursula, die h. Barbara, Mater régis cœli (aus der Kölner Schule). Nach alten italienischen Meistern wurden unter andern folgende Bilder geliefert: der englische Gruß, der h. Dominikus und die h. Katharina, nach Fiesole; die Geburt Christi, nach Perugino; die h. Cäcilia, nach Raphael; Jesus und Johannes als Knaben, dargestellt als spielende Kinder, die einander gehen lernen, nach Pinturicchio. Aus der neuern Schule enthalten die seitherigen Lieferungen unter andern: Overbeck's Apostelbilder in Oktav und dessen „guter Hirte" in 32stel; ferner Steinle's „Pulchra ut luna, electa ut sol" in 32stel; Christus am Kreuz und Christus am Oelberg, nach Deger; von demselben Meister die Madonna „Mater pulchræ dilectionis" und „die h. Jungfrau mit dem Jesuskinde;" das herrliche „Abendmahl" von C. Müller in groß Oktav; die h. Hedwig, von Schadow; der h. Bruno, Carl Borromäus und der heil. Hubertus, von A. Müller; von demselben Meister das schöne Communionbild in Quart; die Himmelfahrt Christi nach einem Bilde von Settegast; die Darbringung der heiligen Jungfrau, nach Ittenbach.

Die ehrenvollste Anerkennung wurde dem Vereine im vorigen Jahre zu Theil durch Se. Heiligkeit den Papst Pius IX. Der Vorstand hielt es nämlich für schicklich und pflichtgemäß, den h. Vater von der Existenz und Wirksamkeit des Vereins in Kenntniß zu setzen und als treu gehorsame Kinder das fromme Werk seinem päpstlichen Schutze zu empfehlen. Zu dem Ende übersandte der Vorstand sämmtliche bis dahin erschienenen Bilder in einem elegant gearbeiteten Prachtband an den heil. Vater. Das Antwortschreiben, das bald darauf eintraf, legt ein glänzendes Zeugniß von den Leistungen des Vereins ab; es heißt darin unter anderm: „Wir haben mit nicht geringer Freude daraus ersehen, wie mehrere katholische Männer vor zwölf Jahren mit der größten Beharrlichkeit den Entschluß gefaßt haben, in der Stadt Düsseldorf einen Verein zu errichten zu dem Zwecke, Heiligenbilder, welche von berühmten Malern verfertigt sind, mit Sorgfalt in Stahl stechen zu lassen und sie für äußerst billigen Preis zu verbreiten, um dadurch das christliche Volk zur Gottesfurcht, Frömmigkeit und jeglicher Tugend immer mehr zu ermuntern und

anzufeuern, und jene verwerflichen Bilder, welche die Gemüther der Menschen zum Bösen verleiten und ihre Herzen verderben, von ihnen zu entfernen. Und gar sehr hat es uns gefreut, daß Euer Verein sowohl vielfache Schwierigkeiten mit Gottes gnädiger Hilfe glücklich überwunden, als auch fast unzählige Heiligenbilder nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich, Belgien, Großbritannien und andern Weltgegenden unter dem gläubigen Volke verbreitet hat" u. s. w. -- Die Theilnahme an dem Düsseldorfer Vereine kann daher nicht genug empfohlen werden; abgesehen davon, daß man hiedurch in den Besitz der berühmtesten Compositionen der alten und neuern Malerschulen gelangt, kann man durch Unterstützung eines so frommen Unternehmens zugleich die Ehre Gottes und seiner Heiligen befördern und macht sich überdieß des apostolischen Segens theilhaftig, den der heilige Vater dem Vereine gespendet[1]).

Alphabetisches
Verzeichniß der hier genannten Maler.

Abbate, Nikolo del, 1556—1600.
Albani, Schüler von Caracci, 1578—1660.
Allegri, siehe Correggio.
Andrea del Sarto (Vanucchi), geb. 1530.
Bendemann (Düsseldorfer), geb. 1808.
Baldung, Hans, Schüler von Schongauer, 1552.
Barbieri, siehe Guercino.
Baroccio, 1528—1612.
Bartolomeo, Fra, (Baccio della Porta), 1469—1519.
Bellini, Tizians Lehrer, 1424—1514.
Berettini (Peter von Cortona), 1596—1669.
Blömärt, 1564—1667.

[1]) Um Mitglied des Vereins zu werden, hat man sich entweder an den Hauptgeschäftsträger desselben, Hrn. Rentner Walbroel, zu wenden, oder an Rektor Baierle in Pempelfort, Direktor v. Schadow, Kupferdruckereibesitzer Schulgen, Prof. Keller, Regierungsrath Otto; sämmtlich Mitglieder des Vorstandes.

Botticelli, Schüler des Fra Filippo, 1437—1515.
Buonarotti (Michelangelo), 1474—1564.
Campanna, 1570.
Cano Alonso, 1600—1679.
Carracci, Annibale, 1560—1609.
— Agostino, 1557—1602.
— Lodovico, 1555—1619.
Caravaccio, 1569—1609.
Cimabue, 1240—1300.
Correggio (Allegri), 1494—1534.
Cortona, Peter von, (Berettini), 1596—1669.
Cornelius, Peter von, 1787.
Cranach, Lukas, 1472—1553.
Da Vinci, Leonardo, 1434—1518.
David, 1748—1825.
Deger (Düsseldorfer), geb. 1807.
Delaroche.
Dominichino (Zampieri), 1581—1641.
Dolce, Carlo, 1618—1686.
Dürer, Albrecht, 1471—1528.
Ellenrieder, geb. 1791.
Eyck, van, Hubert, 1366—1426; Johann, 1370—1441.
Fiesole, Joh. Angelikus, 1387—1455.
Floris, 1520—1570.
Francia, 1450—1528.
Führich (Wien), geb. 1800.
Gaddi, Thaddeo, 1300—1353; Gaddo, 1239—1312.
Ghirlandajo, Lehrer Michelangelos, 1458—1490.
Giorgione (Barbarelli), 1478—1511.
Giotto, 1276—1336.
Gozzoli Benozzo, Schüler des Joh. Fiesole, 1400—1478.
Guercino, Schüler Caraccis, 1590—1666.
Hemling oder Memling, 1439.
Hemskerk, 1489—1574.
Heß, Heinrich von, geb. 1798.
Hogarth, Wilhelm, 1697—1764.
Holbein, Hans, 1498—1554.

Honthorst, 1592—1663.
Hübner (Düsseldorfer), 1805.
Ittenbach (Düsseldorfer).
Kaulbach (Münchener), 1805.
Knoller, Martin, 1725—1804.
Kaufmann, Angelika, 1742.
Kuppelwieser (Wien).
Karstens, 1754—1798.
Lessing (Düsseldorfer), 1808.
Lebrün, Karl, 1619—1690.
Le Sueur, 1614—1655.
Lippi Filippo, 1400—1469.
Massaccio, 1402—1443.
Mabuse, 1510.
Meister Wilhelm, 1380; Liesborner Meister, 13. Jahrh.
Mander, Carl, 1548—1606.
Mantegna, Schüler von Squarcione, 1451—1517.
Memmi, Schüler von Giotto, 1284—1344.
Mengs, Raphael, 1728—1779.
Michelangelo, siehe Buonerotti.
Moja, Petro di, 1610—1666.
Morales (Christobal), 1509—1586.
Murillo, 1618—1682.
Orcagna, 1329—1389.
Overbeck (Wiener Schule), 1789.
Palma, Tizians Schüler, 1541—1588.
Perugino, Peter (Vanucci), 1446—1524.
Pinturechio, Schüler Perugino's, 1454—1513.
Poussin, Nikolas, 1594—1666.
Primaticcio, 1490—1570.
Raibolini, siehe Francia.
Raphael Sanzio di Urbino, 1483—1520.
Rembrandt, Paul, 1606—1674.
Reni, Guido, 1575—1642.
Ribera, siehe Spagnoletto.
Romano Giulio, 1492—1546.
Roelas, 1550—1625.

Rottenhammer, 1564—1623.
Rosa, Salvator, 1615—1673.
Rubens, Peter Paul, 1577—1640.
Sarto, Andrea del (Vanuchi), 1530.
Sassoferrato, genannt Salvi, 1580.
Schidone, Schüler Caraccis, 1546—1625.
Schadow (Düsseldorfer), 1789.
Schraudolph (Münchener), 1809.
Schwarz, 1550—1594.
Spranger, 1546—1625.
Schnorr, Julius (Münchener), 1794.
Steinle, Eduard (Wiener), 1810.
Schön, Martin (Schongauer), 1468.
Schorel, 1495—1562.
Scheffer, Ary.
Settegast (Düsseldorfer).
Spagnoletto (Ribera), 1593—1656.
Squarcione, 1394—1474.
Sutermann (Lombard) 1505—1567.
Tintoretto, Schüler Tizians, 1512—1594.
Tizian, 1477—1576.
Van Dyck, 1599.
Vanucci (Perugino), 1446—1524.
Vanuchi (Andrea del Sarto), 1488—1570.
Vernet, Horace.
Veit (Wiener), 1790.
Veronese, Paul, 1532—1588.
Vinci, Leonardo da, 1443—1518.
Vittoria, 1653—1709.
Volterra, Daniel, g. Ricciarelli, 1509—1566.
Vouet, Simon, 1590—1649.
Uccello, Paolo, 15. Jahrh.
Wohlgemuth (Lehrer A. Dürer's), 1434—1519.
Zampieri, siehe Dominichino.
Zurbaran, 1596—1662.
Zeitblom, Martin, 15. Jahrh.



Die christliche Sculptur.

Et omnes parietes templi per circuitum sculpsit variis cœlaturis et torno: et fecit in eis cherubim, et palmas, et picturas varias, quasi prominentes de pariete et egredientes.

III. Reg. 6. 29.

---

§ 148.

Die plastische Kunst im klassischen Alterthum.

Die Anschauungsweise des klassischen Alterthums war der Entwicklung der plastischen Kunst in hohem Grade günstig; das sinnliche Element, welches im Hellenismus vorherrscht, verlangte zur Bezeichnung des als Göttlich Gedachten nicht nur überall ein sinnliches Bild — die Menschengestalt, sondern auch die vollendetste sinnliche Schönheit und Naturwahrheit. Die griechische Anschauungsweise bildete hierin einen direkten Gegensatz zu jener der Inder und Aegypter. Diese erblickten in der Thiergestalt das passendste Veranschaulichungsmittel zur Bezeichnung des Göttlichen und glaubten, die Erhabenheit der Götter über die Menschen und ihre geistige Ueberlegenheit am besten durch außerordentliche Körpergröße, durch große Augen und Ohren, durch monströse Zusammensetzungen von Menschen- und Thierformen veranschaulichen zu können[1]). Bei den Griechen hingegen bildete sich die Ansicht aus, daß zur bildlichen Darstellung des Göttlichen die Menschengestalt die geeignetste sei, so zwar, daß man die schönste menschliche Form zugleich für das würdigste und angemessenste Bild des Göttlichen hielt. Hieraus erklärt

[1]) Die Götterbilder der Aegypter und Inder stellen uns dickbauchige Zwerggestalten mit weit geöffnetem Mund, unförmlich großen Augen und Ohren, anliegenden kurzen Armen und kaum bemerkbaren Füßen dar, oder aber die Menschengestalt in Verbindung mit Thierformen; so z. B. ward jeder ägyptische Priester mit dem Habichtskopf dargestellt, hatte er auch im Uebrigen die Menschengestalt. Diese Mißgestalten hatten ohne Zweifel einen symbolischen und hieroglyphischen Charakter: der schwellende Bauch sollte vielleicht an die immer Neues hervorbringende Schöpferkraft erinnern, der weit geöffnete Mund, die großen Augen und Ohren an die Alles sehende und hörende Gottheit; und die kaum bemerkbaren Arme und Füße sollten den Gedanken veranschaulichen, daß sie zur Verwirklichung ihrer Rathschlüsse nicht der Gliedmaßen bedarf.

es sich, warum bei den Griechen vorzugsweise diejenige Kunst zur Reife gedieh, wobei sich das Reizende und Edle der Menschengestalt am vortheilhaftesten entfalten, und wo leibhaft gezeigt werden kann, welche Kräfte den menschlichen Bau erregen und bewegen. Deßhalb mußte auch die Hülle abgeworfen werden und der Körper wie er ist sich zeigen. Ohnehin stimmte die Enthüllung mit dem griechischen Klima, den griechischen Sitten und Uebungen, überhaupt mit der ganzen Denkweise der Griechen überein. — Unter solchen Einflüssen gelang es der griechischen Plastik, ihre Aufgabe vollkommen zu lösen; Schönheit und Ebenmaß der Form sind uns in ihren Werken in höchster Vollendung für immer gegeben. Die griechische Plastik hat die Menschengestalt in den schwierigsten Stellungen, verschiedenartigsten Situationen, Gemüthsbewegungen und Charakteren an's Licht treten lassen; in Ruhe und Bewegung wußte sie den menschlichen Körpern Symmetrie und Eurhythmie mitzutheilen und diese Harmonie durch alle Theile des schön belebten Körpers zu ergießen; in jeder Situation hat sie der Menschengestalt die ihr entsprechenden Formverhältnisse wie auf der Goldwage zugewogen.

Es lag in der Natur der Sache, daß die griechischen Künstler besonders das menschliche Antlitz und in diesem den Grund aller Züge des Antlitzes — die Bildung und Stellung des Hauptes — charakterisirten. Aus dem Haupte entsprang durch's ganze Gebilde eine höhere Harmonie der Glieder. Unter der heitern, ebenen, vorgesenkten Stirne wurde hauptsächlich die Gegend über den Augenbraunen, welche den Griechen der Sitz der denkenden Seele war, hervorgehoben. Die Augenhöhle wölbte sich erhabener; in ihr leuchtete ein volles ruhiges Auge und sanft floß die Wange nieder. Unter der Gedankengegend der Stirne theilte die Nase das Antlitz, nicht hinausstrebend, aber breit und scharf; ohne Einbiegung unter der Stirne bildete sie von der Stirnwölbung bis zu ihrer Spitze beinahe eine senkrechte Linie. Ob dieser Zug, den die griechische Kunst festhielt, ein nationaler Zug oder bloße Erfindung der Künstler war, ist nicht bekannt. Die eben genannte Form der Stirne, der Wangen und Nase schränkte den Mund zu dem ein, was er im Menschenantlitz sein sollte, zum Sitz der Rede; das thierisch Vorragende, Nahrungsuchende mußte, da die menschliche Lippe ihn umschloß, verschwinden. Ein solches Haupt und Antlitz gebot dem ganzen Bau

der Glieder: Hals und Nacken, Schultern und Arme, vorzüglich die erhabene oder sanfte Brust mußten der Bedeutung des Antlitzes würdig sein. Nüchtern trat der Unterleib zurück und beschränkte sich zwischen Hüften, die das obere Verhältniß der Theile des Gesichts zu den Füßen hinab fortführten. Diese Harmonie der Theile war nicht etwa bloß eine Zahlenproportion ihrer Länge und Breite, sie war ein im Geiste empfangenes untheilbares Ganze, das sich mit jedem Gott, mit jeder Göttin nach Alter und Charakter modifizirte, sich mithin in jeder Gestalt eigene Verhältnisse schuf, alle entsprossen aus der Wurzel — dem Haupte — nach des Bildes Bedeutung[1]). Daß Homer die meisten dieser Formen und Charaktere dem Geist der Künstler gab, erleidet keinen Zweifel; Phidias bildete seinen Jupiter, Polyclet seine Juno, Praxiteles seinen Hermes nach Homer.

Das hohe Ideal der Schönheit und Grazie, womit das Genie dieser Künstler den Marmor zu beleben wußte, spiegelte sich am herrlichsten in ihren bekannten Statuen des Zeus, der Juno und des Apollo ab. Vor allem gehört hieher das kolossale Bild des olympischen Jupiters, von Phidias — dem Ersten unter den Götterbildnern Griechenlands; die Größe der Unternehmung, die Kostbarkeit der Materie (Gold und Elfenbein), die Vortrefflichkeit der Arbeit, die glückliche Zusammenfügung aller Theile, besonders aber der erhabene Ausdruck, welchen der Künstler dem Kopfe des alle Welt mit den Winken der Augenbraunen lenkenden Jupiters zu geben wußte, — Alles dieß machte das Bild zum Gegenstande höchster Bewunderung[2]). Jupiter saß auf einem Thron von Cedernholz, mit Zierrathen aus Gold, Elfenbein, Steinen, Metallen und Malereien geschmückt. Unter den byzantinischen Kaisern ward diese Statue nach Konstantinopel verbracht, wo sie in den Stürmen der Barbarei nebst vielen andern Bildwerken zu Grunde ging. Nur eine unvollkommene Abbildung derselben auf einer Münze von Elis, aus

---

[1]) Vergl. Herders „Ideale der bildenden Kunst."

[2]) *Κυανέησιν ἐπ᾽ ᾽οφρύσι νεῦσε Κρονίων*
᾽Αμβρόσιαι δ᾽ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ᾽απ᾽ ᾽αθανάτοιο: μεγαν δ᾽ἐλέλιξεν ῎Ολυμπον.
Ilias I, 528.

der Zeit des Kaisers Hadrian ist davon übrig. Das Epigramm der griechischen Anthologie sagt von dieser Statue:

> Zeus kam selbst vom Olympos herab, dir zu zeigen dein Antlitz,
> Phidias! Oder du stiegst, ihn zu beschauen, hinauf[1]).

Ein würdiges Seitenstück hiezu bildete der „Pythische Apollo zu Delphi;" unter allen Götteridealen der griechischen Plastik wurde Apollo am häufigsten gebildet; das berühmteste Apollobild war aber das zu Delphi. Reizende Männlichkeit war hier mit gefälliger Jugend gepaart, die ganze Stellung des Apollo zeugte von der ihn erfüllenden Größe; „er hat eben den Python, wider den er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick wie in's Unendliche weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirne hinauf; aber der Friede, der wie in einer seligen Stille über derselben schwebt, bleibt ungestört"[2]).

Nicht minder herrlich war das kolossale Standbild der Minerva im Parthenon, von Phidias. Die Statue war 26 Ellen hoch, Gesicht, Arme und Füße von Elfenbein, das Gewand von Goldblech. Den Schild zu ihren Füßen, eine Victoria in der Hand, steht sie da, in stiller Ruhe sinnend (die Kriegsklugheit hat gesiegt, der Kampf ist beendigt, die Göttin hat die Waffen abgelegt und stellt zum Denkmal das Bildniß der Victoria auf); viele kleinere Bildwerke zierten das Fußgestell der Göttin. Hohe Bewunderung erregte auch Polyclet's kolossale Juno zu Argos; der Künstler umgab das Haupt der Juno mit einer Krone, woran sich Reliefsfiguren der Horen und Chariten befanden; in der einen Hand hielt sie die Frucht des Granatbaumes, in der andern das Skeptron mit dem Kukuk auf der Spitze. Ihr Antlitz zeigte die Formen einer unvergänglichen Blüthe und Reife der Schönheit, sanft gerundet ohne Ueberfülle. Die Stirne, von schräg herabfließenden Haaren umgeben, bildet ein sanft gewölbtes Dreieck, die gerundeten offenen Augen schauen gerade vor sich hin. Der Kopf soll einen unaussprechlichen

---

[1]) Vergl. hiezu Livius, 45, 28. Quintilian, inst. orat. 12, 10.
[2]) Winkelmann's Geschichte der griechischen Kunst, XI, 3.

Ausdruck von Hoheit vorzüglich in den großgewölbten Augen und dem gebieterischen Mund gehabt haben.

Nach der Unterjochung Griechenlands flüchtete sich die plastische Kunst der Griechen zu den Römern. Auch wanderten jetzt viele griechische Künstler nach Italien und verfertigten hier eine Menge herrlicher Arbeiten. Mit dem immer wachsenden Reichthum und Luxus stieg auch ihr Aufwand in Verzierung ihrer Tempel, öffentlicher und Privatgebäude, ihrer Gärten und Landhäuser mit Statuen immer höher, endlich bis zur übertriebensten Ueppigkeit. Die plastische Kunst ward aber von den Römern mehr geschützt und gefördert, als erlernt und ausgeübt, weßhalb sie auch lange nicht die Höhe und Blüthe der griechischen erreichte. Die römischen Statuen zeichnen sich besonders durch Naturwahrheit und sprechenden Ausdruck aus, den die Künstler ihren Bildnissen zu geben wußten; was aber die Grazie der Composition, die Weichheit der Formen und die Poesie des Gedankens betrifft, so stehen die römischen Sculpturwerke weit hinter den griechischen zurück; solche Eigenschaften standen dem nüchternen, positiven Römer nicht zu Gebote. — Weit früher als bei den Römern wurde die Bildhauerkunst unter den Etruskern ausgeübt, die in den ältesten Zeiten den obern Theil von Italien bewohnten; auch war sie ihrem Ursprunge nach vermuthlich hier einheimisch und nicht von den Aegyptern mitgetheilt, wiewohl sich nicht läugnen läßt, daß die häufige Berührung der Etrusker mit den Griechen den Fortgang ihrer Kunst beträchtlich gefördert habe.

§ 149.

Reichthum der Griechen und Römer an Sculpturwerken; die noch vorhandenen antiken Statuen.

Das griechische und römische Alterthum ließ einen unermeßlichen Reichthum plastischer Kunstwerke hervortreten. Die griechischen Bildhauer fanden überall Anlaß, Aufforderung und Ermunterung zur Ausübung ihrer Kunst; nicht nur die Tempel der Götter wurden mit ihren Statuen verziert, auch für öffentliche Plätze, Privatgebäude, Gärten, Landhäuser, bedeckte Gänge wurden häufig Sculpturen bestimmt. So war zu Athen das sogenannte Poecile ganz mit Statuen angefüllt. Und nicht bloß die größern Städte und berühm-

ten Orte prangten mit Statuen, die man gleich Heiligthümern bewahrte, selbst Flecken und Dörfer, ja sogar die Heerstraßen hatten oft werthvolle Kunstschätze aufzuweisen. Vor allen zeichneten sich Athen, Delphi, Olympia und Samos aus; gaben ja doch die Weihegeschenke auf der Akropolis dem Polemon Stoff zu vier Büchern; die Schatzkammer von Delphi strotzte von Kunstwerken; zahllos waren die Statuen der Sieger zu Olympia, und den Junotempel auf Samos beschreibt Strabo als ein wahres Kunstmuseum. Später nahm Rhodus hierin einen hohen Rang ein, denn noch in den Tagen des Plinius befanden sich daselbst an 3000 Bildsäulen, darunter gegen hundert kolossale (Plin. XIV, 637.). Ebenso besaßen Korinth, Sicyon, Megara, Ephesus und Syrakus einen überaus großen Reichthum plastischer Kunstwerke. Aemilius Paulus führte, wie Livius berichtet, aus Macedonien 200 Wagen voll Statuen und anderer Kunstwerke als Beute fort (Liv. 45, 39.). Mummius führte eine große Schiffsladung aus dem prachtliebenden Korinth. Und obgleich von jetzt an die Plünderung fortwährte, so konnten doch Mummius, Murena, Varro, Sulla, Caligula und Nero durch ihre Räubereien den Kunstreichthum Griechenlands nicht völlig erschöpfen. Von Rom schleppte später der Vandale Geiserich mehrere Schiffsladungen mit griechischen Kunstwerken nach Afrika; von hier brachte sie Belisar nach Konstantinopel, wo sie bald darauf sammt vielen andern altgriechischen Kunstschätzen zu Grunde gingen. Wie reich überhaupt das Alterthum an solchen Werken war, kann man nach der Angabe des Cassiodor ermessen, welcher zufolge die Römer bei der Eroberung von Volsinii an zweitausend Erzstatuen in dieser ziemlich unbedeutenden Stadt vorfanden.

Ungeachtet so vieler Zerstörungen sind doch sehr viele und zum Theil vortreffliche Werke der antiken Plastik zu uns gekommen; nächst der vatikanischen Antikensammlung ist das bourbonische Museum zu Neapel am reichsten an Marmorstatuen der alten Welt. Die beiden Prachtstücke des bourbonischen Museums sind diejenigen, welche unter dem Namen des „Farnesischen Herkules und des Farnesischen Stiers" weltbekannt sind, und die aus den Bädern des Caracalla herrühren. Der Farnesische Herkules ist eine kolossale Statue, fast dreimal Lebensgröße; man bewundert an dieser Statue den starken, nervigen, kraftvollen Körper. Der Farnesische Stier ist die größte

unter allen antiken Gruppen; sie besteht aus einem Stier und zwei Jünglingen über Lebensgröße, dem Zethus und Amphion, nebst drei kleinern und vielen Nebenfiguren, alles auf einen Felsenberg gestellt; Berg und Figuren sind 12 Pariser Fuß hoch und 9 1/3 Fuß breit. Die Perle der Vatikanischen Antikensammlung ist der „Vatikanische Apollo," der sogenannte Apollo von Belvedere. Diese Statue wurde zu Ende des 15. Jahrhunderts zu Campo d'Anzio (dem alten Antium) gefunden, vom nachmaligen Papst Julius II. gekauft und in dessen Palast aufgestellt; später kam sie in das Vatikanische Museum, sodann nach Paris, von wo sie im Jahr 1815 wieder zurückgebracht und der Vatikanischen Sammlung einverleibt wurde. Bekanntlich hat Winkelmann und nach ihm Anselm Feuerbach diese Statue mit schwärmerischer Begeisterung als das höchste Ideal der Kunst unter den noch vorhandenen Werken antiker Plastik gepriesen. Die Statue zeigt uns den Apollo in drohender Stellung, mit dem Bogen bewehrt; wem aber die Waffen und Drohungen gelten, läßt sich nicht bestimmen. Winkelmann hält die Erlegung des Python für den bedeutsamen Moment, in welchem die Statue gedacht und aufgefaßt ist. Feuerbach hingegen vermuthet, die Situation sei einer Scene aus den Eumeniden des Aeschylos entnommen und beziehe sich auf den Moment, wo Apollo den Orestes, der von den Eumeniden verfolgt, in seinen Tempel flüchtet, schützt und die Eumeniden von dem Heiligthum verscheucht [1]). Zu den berühmtesten Denkmälern antiker Kunst gehört noch „die Gruppe des Laokoon" im Belvedere des Vatikans; sie besteht aus drei Hauptfiguren über Lebensgröße, dem Vater und seinen beiden Söhnen, die von zwei großen Schlangen umwunden sind; man fand sie im Jahre 1506 unter den Ruinen der Bäder des Kaisers Titus. Der Ausdruck des höchsten Schmerzes in den Gesichtern sowohl wie in den Muskeln, besonders des Laokoon, der sich loszuwinden strebt und den Mund zum Angstschrei öffnet, die ängstlichen, dem Vater zugekehrten Blicke der beiden Söhne machen die Hauptschönheiten dieser Gruppe aus (Virgil. Aen. II. 201.). Nicht minder herrlich ist die Gruppe der Niobe in der großh. Sammlung zu Florenz; sie stellt die Niobe

---

[1]) Der Vatikanische Apollo, eine Reihe archäologischer und ästhetischer Abhandlungen von A. Feuerbach, 1833.

mit ihren Kindern dar, die vom Apollo und der Diana auf einmal getödtet wurden, worüber der Schmerz die Mutter in Stein verwandelte (vergl. Ovid. Metamorph. VI, 148—312.).

Auch von antiken Reliefsculpturen ist noch eine beträchtliche Menge übrig, theils an Gebäuden und Säulen, theils auf Schilden, Helmen, Grabmälern, Altären, Gefässen und Urnen; die vornehmsten Basreliefs finden sich am Triumpbogen des Kaisers Titus und an dem des Septimius Severus, deßgleichen an der ganz mit solchen Arbeiten umgebenen Ehrensäule des Kaisers Trajan und Antonin. Ebenso sind noch viele antike Gemmen vorhanden, sowohl vertieft geschnittene, wie erhabene (Kameen), auf manchen derselben sind bloß Köpfe von Göttern, Helden und andern denkwürdigen Personen befindlich, entweder einzeln oder neben- und hintereinander, bisweilen auch gegen einander gekehrt; gewöhnlich sind die Köpfe im Profil gezeichnet; auf der andern befinden sich ganze Figuren, entweder einzeln oder gruppirt, auf manchen sind Götterfeste, Opferungen, Bacchanalien, Jagden u. dergl. zu sehen. Diese Gemmen (die griechischen insbesondere) zeichnen sich aus durch musterhafte Schönheit der Zeichnung, edle Anordnung der Gegenstände, Manchfaltigkeit der Subjekte sowohl, als ihrer Darstellungsart, sowie durch wahren starken Ausdruck der Charaktere; auch Reinigkeit, Tiefe und Freiheit des Schnitts und eine vollendete Glätte sind den antiken Gemmen eigen. Aus dem großen Vorrathe noch vorhandener antiker Gemmen sind besonders folgende hinsichtlich ihrer künstlerischen Vollendung ausgezeichnet: der sogenannte Siegelring des Michel Angelo (jetzt in der Pariser Sammlung), ein Karneol, worauf ein athenienſisches Fest, oder wie Andere meinen, die Erziehung des Bacchus mit meisterhafter Kunst und Feinheit abgebildet ist. Bacchus und Ariadne, auf einem rothen Jaspis, in der großh. Sammlung zu Florenz; ein sehr schöner Medusenkopf, auf einem Chalcedonier, in der Strozzi'schen Sammlung zu Rom; der Kopf des Sokrates, auf einem Karneol, in der von Markischen Sammlung zu Harlem; Köpfe des Augustus, Mäcenas, Diomedes und Herkules. Insbesondere haben sich von den Werken etruskischer Kunst viele Ueberreste erhalten; ihre Aehnlichkeit mit griechischen Arbeiten macht jedoch ihren Ursprung bisweilen zweifelhaft. Die noch vorhandenen größern und kleinern Bildsäulen aus Erz und Marmor reichen hin, uns einen

hohen Begriff von der Kunstfertigkeit beizubringen, womit jenes räthselhafte Volk das Material zu bearbeiten wußte, lange bevor in Rom von irgend einer namhaften Kunst die Rede war. Außer den Statuen und Basreliefs gibt es aber noch eine große Anzahl hetrurischer Gefässe, die wegen ihren schönen geschmackvollen Formen, oft auch wegen der darauf befindlichen Malereien sehr merkwürdig sind. Die etruskischen Gemmen sind zumeist gleich den ägyptischen in Käferform geschnitten (Scarabeen).

§ 150.

Die plastische Kunst im Judenthum.

Obgleich das Judenthum an der Grundwahrheit festhielt, daß Gott ein rein geistiges Wesen ist, so hat es doch die plastische Kunst zum Dienste Jehovas keineswegs verschmäht. Zwar verbot das mosaische Gesetz jedes Abbild und äußere Symbol der Gottheit: „Du sollst dir kein Bildniß, keine bildliche Vorstellung von irgend etwas machen, es seie oben im Himmel, oder unten auf Erden, oder im Wasser unter der Erde“ 2 Mos. 20, 4. Allein dieses Verbot erstreckt sich nicht auf alle Bildwerke ohne Unterschied, sondern nur auf die Götzenbilder. Andere Werke der bildenden Kunst, welche, ohne der Abgötterei Vorschub zu leisten, zur Versinnlichung des Ueberirdischen und zur Verherrlichung des heil. Cultus dienen konnten, wurden selbst in der Stiftshütte zugelassen. Verschiedene Stellen der heiligen Schrift belehren uns, daß Jehova die plastischen Werke und Zierrathen in seinem Heiligthume nicht nur erlaubte, sondern ausdrücklich anordnete. Befahl ja doch Jehova für die Bundeslade die Anfertigung von zwei Cherubims, welche also gebildet sein sollten, daß sie, zu beiden Seiten des Gnadenthrons stehend, mit dem Antlitz auf denselben hinsehen und mit den Flügeln gleichsam beschatten sollten: „du sollst auch zwei Cherubim von dichtem Golde machen, zu den beiden Seiten des Gnadenthrons, der eine Cherub soll an dieser Seite sein, der andere an jener. Sie sollen beide Seiten des Gnadenthrons mit ausgestreckten Flügeln bedecken und den Thron überschatten, und sollen einander ansehen, mit zugewandtem Angesicht auf den Gnadenthron, mit welchem die Bundeslade soll bedeckt werden“ 2 Mos. 25, 18—21. Ezech. 1, 5—11. 2 Kön. 22, 11.

Pſ. 17, 11. Mit dieſen Sculpturarbeiten betraute Jehova den Bezalel und rüſtete ihn hiezu mit höherer Weisheit und Erkenntniß aus. „Ich habe berufen Bezalel, den Sohn Uri, und habe ihn erfüllt mit dem Geiſte Gottes, mit Kunſt, Erfindung, Einſicht und aller Fertigkeit, Sinnreiches zu erfinden, zu arbeiten in Gold und Silber und Kupfer, und im Steinſchneiden zum Einſetzen und im Holzſchneiden, zu arbeiten in allerlei Kunſtarbeit. Auch habe ich ihm den Oholiab zum Gehülfen gegeben, den Sohn des Ahiſamach; und die übrigen Künſtler, in deren Sinn ich Kunſt gelegt, daß ſie verfertigen Alles, was ich geboten" 2 Moſ. 31, 1—9.

Ein Gleiches finden wir ſpäter im Salomoniſchen Tempel: hier wurden allerlei Reliefſculpturen und Schnitzwerke, kleine Cherubims, Palmen, Blumen, Figuren von Ochſen und Rindern und Löwen als Wandzierungen zugelaſſen, 3 Kön. 6, 29. Ebenſo ward im Tempel das ſogenannte „eherne Meer" mit ſeinen zwölf Rindern in Folge göttlicher Anordnung hergeſtellt. „Er machte auch ein ehernes Meer, das zehn Ellen weit war von einem Rand zum andern und rund rings herum. Seine Tiefe war fünf Ellen und eine Schnur von dreißig Ellen ging in die Runde herum. Unter dem Rande lief eine Schnitzarbeit zehn Ellen lang rund herum. Es waren auch zwei Reihen von Bildern von erhabener Arbeit hinein gegoſſen. Es ſtand auf zwölf Ochſen, wovon drei gegen Mitternacht, drei gegen Abend, drei gegen Mittag und drei gegen Morgen gewendet waren; oben darauf ruhte das Meer. Das Hintertheil der Thiere lief inwendig hinein und war darin verborgen" 3 Kön. 7, 23—27.[1]).

Da aber das jüdiſche Volk rings umher vom ſinnlichen abgöttiſchen Cultus der heidniſchen Völker umgeben war, ſomit die Gefahr nahe lag, zur Abgötterei verleitet zu werden, was leider auch oftmals eintraf, ſo war es nöthig, das obenerwähnte Bilderverbot mit aller Strenge aufrecht zu erhalten und ihm die weiteſte Ausdehnung zu geben. Es wurden daher nicht nur alle Abbildungen der Gottheit, ſondern auch die Nachbildungen von Thier- und Menſchengeſtalten außerhalb der Stiftshütte und dem Salomoniſchen Tempel verboten, da ſie leicht zu abgöttiſchen Zwecken hätten miß-

---

[1]) Bekanntlich hat Overbeck in ſeinem allegoriſchen Gemälde „Triumph der Religion in den Künſten" das Modell des ehernen Meeres als Symbol der chriſtlichen Sculptur gebraucht.

braucht werden können. Das Judenthum verwarf also die plastische Kunst nicht an und für sich, es fürchtete nur wegen der Nachbarschaft abgöttischer Völker deren gefährliche Reize und duldete daher von ihr nur diejenigen Arbeiten, die von Gott selbst angeordnet waren. An eine höhere Entwicklung der bildenden Kunst war daher im Alten Bunde nicht zu denken.

§ 151.

Verhältniß der christlichen Plastik zur antiken.

Die Aufgabe der christlichen Plastik ist keine andere, als das Geistige mit der Körpergestalt so zu vermählen, daß eine gewisse christliche Idee, ein bestimmter christlicher Charakter in der äußern Form sich ausprägt. Von diesem geistig Idealen wußte die antike Plastik nichts. Die Gebilde der antiken Kunst repräsentiren Persönlichkeiten von bestimmtem Lebensalter, Geschlecht und Charakter, dargestellt zu dem bestimmtesten Zweck, sei es im Zustand ungetrübter Ruhe oder sinnlicher Thätigkeit bis zur heftigsten Erregtheit. Da aber die Affekte, Leidenschaften und Vorzüge, womit der Hellenismus seine Götter und Heroen ausstattete, nicht allein im Antlitz, sondern in allen Theilen und Gliedern des Leibes, in der Stellung und Haltung des ganzen Körpers sich ausprägen, so erstreckte sich die Aufgabe der antiken Plastik vornehmlich auf die Sinnenwahrheit, auf naturgetreue Darstellung der reinmenschlichen Form, auf regelmäßige Kopf- und Gesichtsbildung, auf die Schönheit der Gliedmaßen, die Symmetrie und Harmonie aller Theile des ganzen Baues. Die Bildung des Hauptes, die Form der Stirne, der Augen und der Augenbraunen, der Wangen und Nase, sowie der Lippen; sodann der Hals, Nacken, die Schultern und Arme, die Brust, Hüften, die Füße; endlich die Muskulatur, die Stellung und Haltung des Körpers, die richtige Proportion aller einzelnen Glieder und Theile zu einander — Alles das war ihr von hoher Bedeutung, denn Alles dieß modifizirte sich mit jedem Gott, jeder Göttin, je nach Alter und Charakter. Hieraus erklärt sich „das Nackte" in den Darstellungen der antiken Plastik; da sie es lediglich mit der menschlichen Gestalt, dem Körperbau und seinen Gliedern zu thun hatte, so mußten ihre Gebilde die Hülle abwerfen und die Natur, wie sie

ist, zum Vorscheine kommen lassen. Das Ideal der griechischen Plastik läßt sich demnach mit Herder ganz füglich also erläutern: „Es war die reine menschliche Gestalt, von allem Thierischen gesondert, ihre eigenen Vollkommenheiten ausdrückend in allen Charakteren und Gliedern.“ [1]) Dieses Ideal hat die antike Kunst vollständig erreicht: Alles Vortreffliche, Große, Edle, Reizende und Bezaubernde der menschlichen Gestalt hat sie in den reinsten Umrissen und ausdrückenden Formen dargestellt, und ihren Gebilden Größe, Stellung und Grazie wie nach einem reinen Accord dieser oder jener Tonart zugemessen. In jedem Lebensalter Geschlecht und Charakter, in jedem Affect hat sie das Höchste und Vollendetste aufgefunden, die passendste Gesichtsbildung und Körperstellung, die vortheilhafteste Situation, den glücklichsten Moment.

Ganz anders die christliche Bildnerei; diese hat es nicht sowohl mit den Körperformen, als mit dem Geistigen zu thun: denn im höhern Geistesleben bestand das ganze Wirken der christlichen Heroen; hier allein, nicht aber in Schönheit der Gestalt, Regelmäßigkeit der Formen, Grazie der Leibeshaltung ist ihre wahre Größe und Hoheit zu suchen. Ebensowenig will die christliche Plastik irdische Ruhe oder gar sinnliche Affecte und Leidenschaften darstellen, vielmehr die Erhabenheit über irdische Regungen, den Frieden und die Ruhe der Ewigkeit; in ernster, gemessener, kraftvoller Würde müssen ihre Gestalten dastehen, abspiegelnd den Frieden in Gott, die Sehnsucht nach der ewigen Heimath. Die christliche Plastik kennt überhaupt kein anderes Ziel, als „das höhere Seelenleben, das Göttliche im Aeußern abzuspiegeln und ihre Gestalten nach den überlieferten Vorbildern in der Person Christi, der Apostel und Heiligen, sowie im Anschauen frommer, gottbegeisterter Gläubigen zu bilden.“ [2]) Dieses höhere Geistesleben der christlichen Vorbilder leuchtete nun allerdings auch durch ihre leibliche Hülle durch, aber es prägte sich hauptsächlich nur im Antlitz und der Haltung des Körpers aus; die christliche Plastik hat daher hierauf zunächst ihre Sorgfalt zu verwenden, nicht aber auf schöne Körperformen, regelmäßigen Gliederbau, meisterhafte Stel-

---

[1]) Ideale der bildenden Kunst, Herder.

[2]) Vergl. „Katholik“ 1853, IX. Heft, Mai erste Hälfte.

lung u. dgl. Eben daher war es der christlichen Sculptur geziemend, die Verhüllung eintreten zu lassen und das Nackte wo möglich zu vermeiden, denn nicht der eigentliche Körperbau, sondern der ideale geistige Ausdruck ist ihr die Hauptsache, die sinnliche Schönheit, die Regelmäßigkeit der Gliedmaßen, Musculatur, die anatomische Feinheit nimmt eine untergeordnete Stelle ein. Deßgleichen geziemt es der christlichen Bildnerei, alle glänzenden Aeußerlichkeiten, allen prunkenden, in die Sinne fallenden Reichthum zu verschmähen und in der Gewandung Einfachheit, Ernst und Würde hervortreten zu lassen.

Hieraus erklärt sich aber auch, warum die christliche Sculptur hinter der antiken zurückblieb. Mit aller Anstrengung haben seit dem Aufblühen der Sculptur im 14. und 15. Jahrhundert die größten Bildhauer es nicht vermocht, sich zur hohen Vollendung der antiken Meisterwerke zu erheben. Nicht zu gedenken, daß die Höhe der griechischen Kunstvollendung schon an und für sich schwer erreichbar war, kamen bei der christlichen Sculptur manche Umstände hinzu, die sich ihrer Entwicklung weniger günstig erwiesen. Für's Erste sind die historischen Erscheinungen des Christenthums in geringerem Grade zur plastischen Darstellung geeignet wie die der griechischen Mythologie; sie sprechen die eigentlich plastischen Empfindungen, irdische Ruhe, Freude, Schmerz, Selbstgefühl u. a. m. wenig oder gar nicht an. Ferner kann die Plastik ihren mächtigsten Zauber am vollständigsten in schönem Körperbau, regelmäßigen Gliedmaßen, in meisterhafter Stellung und Haltung des Leibes entfalten; deßhalb mußte sie sich vornehmlich im heidnischen Alterthum entwickeln, dessen Haupt-Element die sinnliche Schönheit war; die christliche aber, bei welcher das Geistige die Hauptsache ist, konnte schon gar nicht daran denken, hierin mit der antiken zu wetteifern. Hiezu kam noch in der ersten Zeit des Christenthums die Abneigung gegen das Materielle und Grobsinnliche der heidnischen Götterbilder, so zwar, daß die christlichen Künstler sich lange Zeit gar nicht entschließen konnten, diesen Zweig der Kunst zu cultiviren. In allem dem liegt denn auch der Grund, warum sich die christliche Kunst vorzugsweise der minder materiellen Malerei zuwandte und hierin der antiken Kunst weit vorauseilte. [1]) Ohnehin eignet sich die Malerei besser

[1]) Herder sagt: „Licht und Farben heben gleichsam das geistigste Dasein des

zur Darstellung christlicher Ideen und gewährt dem Künstler bei Behandlung des innern Seelenlebens einen weit freieren Spielraum, da sich die Kunst hier mehr dramatisch entfalten und das Entstehen, Fortschreiten und die Folgen einer Handlung durch den lebendigen Zusammenhang der Figuren zur Darstellung bringen kann.

Die christliche Bildnerei versuchte sich nicht allein in Statuen, sondern mehr noch, wenigstens in den ersten Jahrhunderten, in Basreliefs an Sarkophagen, Diptychen, Kanzeln und Kirchthüren, ferner in Verzierung der heil. Gefässe, Kelche, Ciborien, der Altäre und Tabernackel und Chorstühle. In den gothischen Kirchen sind diese Sculpturen stets mit dem herrschenden Baustyl in Einklang gebracht, so daß uns in der ganzen innern Umgebung und Ausschmückung des Gotteshauses eine wohlthuende Harmonie entgegentritt.

§ 152.

Die christliche Plastik bis zum 13 Jahrhundert.

Die christliche Plastik hielt in ihrem Entwicklungsgange so ziemlich gleichen Schritt mit der Malerei; bis zum 13. Jahrhundert erblicken wir sie noch auf einer verhältnißmäßig niedern Stufe technischer Entwicklung. Von da an, fast gleichzeitig mit dem Aufblühen der Malerei erhob sie sich allmählig, anfangs durch Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit (Pisano und Giotto), später durch Nacheiferung der Antike (Ghiberti und Michelangelo). Nachdem sie unter dem letztgenannten Meister ihre höchste Stufe erreicht hatte, sank sie wieder und artete namentlich im 17. Jahrhundert in Manier, Schwulst und Uebertreibung aus, bis sie sodann in der zweiten Hälfte des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts wieder einen neuen Aufschwung nahm, (Canova, Dannecker, Thorwaldsen).

In den ersten drei Jahrhunderten sehen wir die Bildnerei spar-

---

Menschen empor, Masse und Körper bleiben zurück: die Idee des Menschen, sein Genius wird sichtbar. Licht und Farben sprechen eine zartere Sprache als leibhafte Formen, sobald das Auge des Künstlers den Geist seines Gegenstandes zu sehen, seine Hand ihn darzustellen vermochte." Folgen des Ideals.

sam, mehr zur Zierde als in selbstständiger Weise in Statuen zur Anwendung kommen. Der Grund lag ohne Zweifel in der Abneigung der ersten Christen gegen die heidnischen Götzenbilder, so zwar, daß die Künstler gar nicht daran denken durften, Statuen zu verfertigen. Erst im dritten, und mehr noch im vierten Jahrhundert versuchte sich die Kunst auch in Statuen; hiebei schloß man sich, was die technische Seite und Darstellungsweise im Allgemeinen betrifft, an die antike Kunst an, aber in der Behandlung des Aeußeren, Körperlichen wich man entschieden von dieser ab. Insbesondere hat die Kunst gleich bei ihrem ersten Auftreten das Nackte so viel wie möglich vermieden, so zwar, daß man sogar Christus am Kreuz bekleidete und nur Hände, Füße und Gesicht unbedeckt ließ.[1] Eben so vermied man — im Gegensatz zu den plastischen Gebilden des Heidenthums — die lebhafte Beweglichkeit, und ließ in den Gestalten mehr Ruhe und Ernst hervortreten, wie man denn auch in der Gewandung bescheidene Einfachheit vorzog. Da die christliche Bildnerei erst zu einer Zeit hervortreten konnte, wo die heidnische Kunst, an welche sie anknüpfte, in Rücksicht auf technische Fertigkeit bereits sehr gesunken war, so erscheinen die christlichen Sculpturen bis zum fünften Jahrhundert noch ziemlich roh und mangelhaft, so namentlich in dem von den Stürmen der Völkerwanderung am meisten erschütterten Italien. Was die byzantinischen Künstler betrifft, so bewahrten sie zwar eine größere technische Gewandtheit, aber sie verfielen in stereotype Einförmigkeit und zeigten zu viel Vorliebe für äußern Glanz und prunkhafte Gewandung. Die Bilderstürmerei zerstörte indessen nicht nur manche werthvolle christliche Kunstwerke, sondern trat auch der Entwicklung der plastischen Kunst einige Jahrhunderte hindurch hemmend entgegen.

Unter den noch vorhandenen Sculpturen aus dem 4. und 5. Jahrhundert verdienen besonders zwei Statuen ihres künstlerischen Werthes wegen Erwähnung: eine in der St. Peterskirche zu Rom befindliche Bronzestatue des Apostels Petrus, die ganz nach antikem Typus gefertigt ist, und daher ohne Zweifel aus dem 4. Jahrhundert stammt. Deßgleichen die bekannte Marmorstatue im christlichen

[1]) „Vetus Crucifixi figura talari veste induta est, quod de quibusdam aliis observavimus.“ Mabillon, iter ital. ad. Ss. Cosm. et Damian.

Museum des Vatican — den guten Hirten vorstellend. Häufiger versuchte sich die damalige Bildnerei in Basreliefs an Sarkophagen und in Schnitzwerken zur Verzierung kirchlicher Geräthschaften. Nicht selten wurden die Seiten der Sarkophage mit Reliefs geschmückt, deren Gegenstände aus dem alten und neuen Testament genommen wurden; unter diesen zeichnet sich besonders der Sarkophag des Junius Bassus aus, der laut der Inschrift an demselben als Präfect von Rom bald nach seiner Taufe, im Jahre 359 nach Chr. gestorben ist. Dieser Sarkophag ist unstreitig das vornehmste Sculpturwerk unter allen, die aus dem höhern christlichen Alterthum erhalten sind. Die reich verzierte, durch Säulen abgetheilte Vorderseite zeigt in zwei Reihen über einander zehn biblische Vorstellungen mit fast runden Figuren, während die beiden Querseiten in flacherem Relief die Jahreszeiten abbilden. Auch die Abendmahlkelche, Ciborien und Kannen waren oft sehr kunstreich gearbeitet und mit Edelsteinen bedeckt; so meldet Tertullian von einem Abendmahlkelch zu Karthago, auf welchem das Sinnbild des „guten Hirten" dargestellt war. Die Altäre bekleidete man mit Gold- und Silberplatten, in welche Bildwerke eingetrieben waren. So war der Hauptaltar der St Peterskirche zu Rom mit schwerem Goldblech überzogen, worauf die heiligen Geschichten abgebildet waren.

Im 5. und 6. Jahrhundert wurde die plastische Kunst hauptsächlich in Ravenna gepflegt, wie denn überhaupt dieser Ort in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst, namentlich der Architektur, einen hervorragenden Rang einnimmt. Leider sind mehrere der trefflichsten Sculpturen untergegangen, und nicht einmal eine Copie davon übrig geblieben. Insbesondere sollen die Statuen der Apostel an der berühmten Rotunda in Ravenna, die zur Grabstätte für den König Theodorich errichtet wurde, von hohem künstlerischem Werthe gewesen sein. Die Kuppel dieser Rotunda umschloß nämlich, der Sage nach, den porphyrnen Sarg des Königs, umgeben von den Statuen der Apostel in kolossaler Größe. — Welche Höhe technischer Vollendung die plastische Kunst hier erreicht hatte, kann man indessen schon aus den noch vorhandenen Sculpturen erkennen; unter andern an dem in der Sakristei des Domes zu Ravenna aufbewahrten Stuhl des Erzbischofs Maximian (546—556), welcher vortreffliche Elfenbeinsculpturen aus der Geschichte Josephs und dem

Leben Jesu enthält. Von da an, besonders nach dem Festsetzen der Longobarden sank die plastische Kunst in Italien wieder, wogegen sie in Deutschlaud allmählig sich erhob und hauptsächlich in den Klöstern eifrige Pflege fand. Bemerkenswerth ist eine von Tutilo in St. Gallen († 912) geschnitzte und daselbst noch befindliche Platte, die Himmelfahrt der heil. Jungfrau und Scenen aus dem Leben des heil. Gallus vorstellend.

Im Allgemeinen jedoch treffen wir die christliche Bildnerei bis ins zehnte Jahrhundert noch auf einer niedern Stufe; die Gestalten sind zumeist roh und unförmlich, die Compositionen arm an Erfindung. Weder die italiänischen Meister, noch die byzantinischen nahmen aber die Antike zum Muster, sowie sie sich auch nur wenig eines wahren naturgetreuen Ausdrucks beflissen. Wie in der Malerei, so machte sich auch in den Sculpturen dieser Periode der byzantinische Typus geltend, dessen Eigenthümlichkeit in der prunkenden Form und in der steifen überall sich wiederholenden Aeußerlichkeit bestand. Was insbesondere die Statuen betrifft, so waren die Augenhöhlen vertieft und bei Steinbildern mit Blei ausgegossen; bei Gußwerken von Bronze oder edlem Metall mit Edelsteinen ausgefüllt.

Im 11. und 12. Jahrhundert hingegen gab sich schon merklich das Bestreben nach Wahrheit und naturgetreuem Ausdruck zu erkennen. Dieß zeigt sich namentlich an den Basreliefs des Benedetti Antelami zu Parma (1178), die Kreuzabnahme darstellend. Noch mehr tritt dieß Streben an den Sculpturen eines unbekannten Meisters jener Zeit hervor; es sind dieß die Basreliefs an den Thüren des Baptisteriums zu Pisa, Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers enthaltend; besonders gelungen ist die Taufe Christi, die Predigt des Johannes vor Herodes, das Fest, welches Herodes der Herodias gab; die Formen sind edel, der Ausdruck wahr.

§ 153.

Die christliche Plastik vom 13. bis 16. Jahrhundert.

I. Italien: Pisano, Giotto, J. Della Quercia, Donatello.

Die ersten Spuren einer höhern Entwicklung der plastischen Kunst zeigen sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts; mehr und mehr gibt sich jetzt unter den Bildhauern das Bestreben kund, den

steifen und einförmigen Typus der Byzantiner zu modifiziren, den Gestalten mehr Geist und Leben einzuhauchen, überhaupt die Form zum treueren Ausdruck des frommen und innigen Gefühls zu machen. Es tritt uns jetzt in den Figuren mehr Natürlichkeit und Wahrheit entgegen, in der Erfindung eine höhere Schöpfung des Gedankens, in der Anordnung mehr Einfachheit und Würde. Dieser Fortschritt beginnt mit Nikola Pisano (geb. 1200); an seinen Werken gibt sich hoher Ernst und tiefe religiöse Empfindung zu erkennen; die Köpfe sind schön und ausdrucksvoll, die Formen haben mehr Adel, die Bewegung ist freier, die Gewandung natürlicher. Zu seinen nahmhaftesten Werken gehören: 1) mehrere Basreliefs im Dome zu Orvieto, Scenen aus dem Leben Mariä, ihre Geburt, Flucht nach Aegypten u. a. m. darstellend. 2) Die Kanzel des Domes zu Siena mit mehreren vortrefflichen Basreliefs, welche das jüngste Gericht veranschaulichen. 3) Die Basreliefs am Grabmal des heil. Dominikus zu Bologna, die Gruppe des gefallenen Jünglings, die Madonna mit dem Kinde. — Große Verdienste um die Plastik erwarben sich auch Giovani Nino und Andrea Pisano; von Letzterem befinden sich ausgezeichnete Basreliefs an einer der drei Thüren des Baptisteriums zu Florenz, nach einer Zeichnung von Giotto entworfen; sie stellen mehrere Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers und verschiedene Sinnbilder der Tugend dar. Von demselben Meister stammen noch 14 kleine Basreliefs am Glockenthurm des Domes zu Pisa, die Cardinaltugenden und Werke der Barmherzigkeit darstellend.

Einen beträchtlich höhern Werth haben die plastischen Werke des in der Geschichte der Malerei hochberühmten Giotto (1276 bis 1336). Wie in den Gemälden dieses Meisters, also offenbart sich auch in seinen Sculpturen ein tiefes Geistes- und Gemüthsleben; hieher gehören vor Allem die bildnerischen Schätze am Glockenthurm des Domes zu Florenz. Giotto erhielt den Auftrag zum Bau dieses Thurms mit dem Bedeuten, er solle ein so herrliches Werk aufführen, deßgleichen weder bei den Griechen noch bei den Römern gesehen worden. Dem genialen Meister sollte es auch gelingen, das große Werk seiner Vollendung nahe zu bringen: was noch fehlte, ward nach dessen Tod durch seinen Schüler Taddeo nach des Meisters Zeichnung vollendet. Die Sculpturen, die der Künstler für

die verschiedenen Abtheilungen des Thurms bestimmte, bestehen aus 54 Reliefs und 16 Statuen, die größtentheils noch wohl erhalten sind und noch heute die Hauptzierde des Domes bilden. Das Ganze stellt in großartigen Zügen die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Cultur und die höchste Stufe derselben im Werke der Erlösung dar. Unten die Schöpfung und das Leben der ersten Menschen, sodann der Kampf mit der Natur und ihre Bewältigung, die häuslichen Einrichtungen, der Gewerbefleiß und das öffentliche Leben; weiterhin die höhern Künste und Wissenschaften; endlich die christlichen Tugenden und Gnadenmittel der Kirche, die der gläubig frommen Seele das Ziel ihrer Sehnsucht, den Himmel, erschließen. An der westlichen Wand befinden sich in sieben Feldern folgende Darstellungen: zuerst, als Einleitung zum Ganzen, die Schöpfung des ersten Menschenpaars in zwei Reliefs, hierauf die Folgen des Sündenfalles; die Arbeit der Stammeltern im Schweiße ihres Angesichts; das vierte Feld zeigt uns den Stifter des Hirtenlebens in einem Zelte sitzend, davor weidende Heerden, und der Hund, der sich unter einem Felsüberhang ein sicheres Plätzchen gesucht; auf dem fünften Felde erscheint Jubal, auf dem sechsten Tubulkain, jener bearbeitet das Holz zu tönenden Instrumenten, dieser das Eisen; im siebenten Felde erblicken wir Noah als Erfinder des Weins in besinnungslosem Zustande neben dem Weinfaß liegen. — Die südliche Wand mit gleichfalls sieben Feldern zeigt uns einen weiteren Fortschritt der menschlichen Kultur: die Einrichtungen des häuslichen und geselligen Lebens und die ersten Anfänge der Gewerbthätigkeit, sowie der Kunst und Wissenschaft. Zuerst zeigt sich uns ein nach dem Himmel spähender Greis mit einem Quadranten — ohne Zweifel eine Hindeutung auf die ersten Versuche der Wissenschaft, die Sternkunde. Im zweiten Feld wird Mauerwerk aufgeführt; im dritten versorgt die Frau das Hauswesen mit irdenem Geschirr; im vierten erblicken wir einen Mann als Rossebändiger; im fünften eine Frau am Webstuhl. Zur Befestigung des geselligen Lebens sind aber Gesetze nöthig, deren Abfassung das sechste Feld darstellt; das siebente Feld zeigt uns den Dädalus als Symbol kunstreicher Erfindung.

Eine wieder höhere Stufe der menschlichen Kultur stellt uns die östliche Wand in fünf Feldern dar, nämlich: die Entdeckung

neuer Länder, durch das Schiff versinnbildlicht, der Ackerbau durch den Stier, der Kampf mit den Naturkräften und ihre Bewältigung ist veranschaulicht durch eine Herkulesgestalt, zu deren Füßen ein bezwungener Kämpfer liegt; der Krieg durch Roß und Wagen; auf dem fünften Feld zeigt sich ein Greis mit geometrischen Figuren beschäftigt. Die nördliche Wand enthält die höhern Künste und Wissenschaften; die Sculptur repräsentirt durch Phidias, die Malerei durch Apelles, die Musik durch Orpheus, die Weltweisheit durch Plato und Aristoteles, die Astronomie durch Ptolomäus, die Grammatik durch Donatus. Die obere Abtheilung stellt uns die höchste Stufe und den Schlußstein der menschlichen Entwicklung, das Leben in Christo und die selige Verklärung dar, nämlich die sieben Kardinaltugenden, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die acht Seligkeiten, die sieben Sakramente, endlich die Transfiguration. Sechszehn kolossale Statuen, Patriarchen, Propheten, Apostel und spätere Heilige füllen die Nischen aus. Nach dem Zeugniß von Ghiberti sind die Basreliefs und Statuen dieser letzten Abtheilung zumeist von Giotto selbst gemeißelt, die übrigen jedenfalls von ihm gezeichnet. — Die Transfiguration soll von Andrea Pisano nach einer Zeichnung von Giotto ausgeführt sein. Außerdem schmückte Giotto noch die von ihm erbaute Façade des Domes mit zahlreichen Sculpturen; als aber diese im Jahr 1588 abgerissen wurde, gingen leider diese kostbaren Bildwerke unter.

Noch verdienen die Sculpturen des Andrea Orcagna (1329 bis 1398) eine Erwähnung; er erwarb sich übrigens einen höhern Ruf in der Malerei. — Während nun Giotto und Pisano ihr Augenmerk mehr auf den Totaleindruck richteten und den einzelnen Figuren geringere Sorgfalt widmeten, so daß diese für sich allein betrachtet, nicht immer gelungen erscheinen, trat hingegen zu Ende des 14. und noch mehr zu Anfang des 15. Jahrhunderts das Bestreben hervor, sich im Einzelnen mehr der Natur zu nähern nnd die Personalitäten bestimmter zu individualisiren. Deutlich zeigt sich dieß bei Jacopo della Quercia († 1424); bei seinen Madonnen, Propheten und Heiligen herrscht zwar noch der altkirchliche Typus vor; aber durch das Studium der Natur und der Antike wußte er sie dem wirklichen Leben näher zu bringen; von hoher künstlerischer Bedeutung sind seine fünfzehn Basreliefs an dem Haupt-

thor von St. Petronio zu Bologna. Noch entschiedener und bestimmter tritt dieses realistische Streben an den Sculpturarbeiten des berühmten Donatello (1383—1466), eines Schülers des bekannten Architekten Brunelleschi, hervor; seine zahlreichen Werke zeichnen sich aus durch anatomische Richtigkeit, Ebenmaß und Lebhaftigkeit des Ausdrucks; besonders gibt sich der Charakter der Naturtreue in der Statue der heil. Magdalena im Baptisterium St. Giovanni zu Florenz zu erkennen; sie zeigt uns mit ihren abgemagerten Formen ein Muster der strengsten Ascese. Ebenso sind seine Bronzestatuen der Judith und des David dem wirklichen Leben entnommen; außer diesen verdient noch seine Verkündigung Mariä und die Statue des heil. Georg eine Erwähnung.

An Jakopo della Quercia ist noch besonders seine Vorliebe für die Antike bemerkenswerth: Er war der Erste, der mythologische Motive in Verbindung mit christlichen Kunstvorstellungen als Ornament benützte. Insbesondere zeigt sich dieß an dem von ihm gearbeiteten achteckigen Taufstein, der in der Kapelle des Domes zu Siena als Altartisch benutzt wird. Den Sockel zieren verschiedene mythologische Figuren: Amoretten und Tritonen in Arabesken verflochten; Bacchanten, Greife und Amorinen auf Delphinen reitend und den Dreizack in der Hand; Löwen im Kampfe mit Centauren u. s. w. Selbst an den Seiten des Taufsteins, welche sechs Geschichten der Genesis, von der Schöpfung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese enthalten, finden sich einige mythologische Darstellungen, z. B. neben David als Löwenbezwinger Herkules mit der Keule, einen Centauren tödtend.

§ 154.

Die Blüthezeit der christlichen Plastik.

(Ghiberti, Michelangelo.)

Auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung erblicken wir die Plastik im 15. und 16. Jahrhundert unter den hochberühmten Meistern Ghiberti und Michelangelo. Der Erstere (1378—1455) kann als der eigentliche Schöpfer eines reinen, edlen Styls in der christlichen Plastik betrachtet werden; mit genialer Kraft und gründlichen Kenntnissen der Natur wie der Antike verband er einen kind-

lich frommen Sinn, und wußte seinem Stoff ein tief christliches Gepräge zu verleihen. Die schöpferische Kraft, die aus seinen Werken spricht, der Reichthum der Erfindung, die Reinheit der Zeichnung, die Anordnung und Gruppirung, die Innigkeit und Anmuth des Ausdrucks, der religiöse Geist, der das Ganze beseelt, Alles ist gleich vortrefflich und sichert den Werken des großen Meisters die Bewunderung aller Zeiten. Sein berühmtestes Werk befindet sich an den beiden Thüren von Erz am Hauptportal des Baptisteriums zu Florenz, die in zehn großen Feldern Scenen aus dem alten Testament darstellen, und ist so meisterhaft, daß Michelangelo von ihnen sagte, „sie verdienten, die Pforten des Paradieses zu sein." Wunderherrlich finden wir hier Scenen aus der Schöpfungsgeschichte, dem Leben Abel's, Noe's, Mosis, Abraham's, Jakob's und Joseph's dargestellt. Wie anmuthig und sprechend sind z. B. alle Figuren in der Schöpfung des Weibes: Adam schläft unter einem Gesträuch, ihm zur Seite erscheint Eva, schwebend von vier kleinen Engeln gehoben, und wird von Gott gesegnet, sieben Genien auf Wolken schauen vergnügt der Handlung zu. Ebenso trefflich sind seine Darstellungen aus der biblischen Geschichte des Neuen Testaments, die Auferweckung des Lazarus, die Verklärung Christi, die Kreuzigung und die Auferstehung.

Auf Ghiberti folgten mehrere Künstler, die sich mit nicht geringem Glück in der Sculptur versuchten, jedoch den großen Meister lange nicht erreichten. Unter diesen verdienen Contucci, Sansovino, Bondinelli, Benvenuto Cellini eine besondere Erwähnung. Contucci (geb. 1460) hinterließ mehrere treffliche Basreliefs an der Casa santa zu Loretto, die sich auf die Lebensgeschichte der heiligen Jungfrau beziehen. Von Sansovino (Tutti, geb. 1479) befinden sich zwei ausgezeichnete Marmorstatuen zu Venedig, die des heiligen Jakobus und eine Madonna über dem Portale der Markuskirche. Auch die Sculpturen von Bondinelli (gest. 1559) sind von beträchtlichem Werthe, namentlich die Statue des heil. Petrus im Dome zu Florenz, ebenso der „Leichnam Christi," ruhend auf den Knieen des Joseph von Arimathäa, in der Kirche l'Annunciata zu Florenz. Ebenso sind von Benvenuto Cellini (gest. 1572) und von Lombardo (1570) treffliche Sculpturen vorhanden.

Ihren Höhepunkt erreichte aber die christliche Plastik mit Mi-

chelangelo, der gleich ausgezeichnet war wie Ghiberti, nur in anderer Weise, denn er eiferte mehr der Antike nach. Wie in seinen Malereien, so offenbarte Michelangelo auch in den Sculpturen eine wahrhaft gigantische Kraft. Unter seinen Werken, die in der plastischen Kunst Epoche machen, zeichnen sich vor allen aus: eine Marmorgruppe in der St. Peterskirche, die Madonna mit dem Leichnam Christi; ferner die herrliche Statue des David zu Florenz. Sein berühmtestes Werk ist aber die kolossale Marmorstatue des Moses am Grabmal Julius II. Es läßt sich in Stellung und Ausdruck nichts herrlicheres. denken als diese Gestalt, die so zu sagen einen urweltlichen Charakter hat; das emporgehobene Haupt des Moses und sein fester Blick flößen Ehrfurcht, wo nicht Schrecken ein; der Mund, obgleich geschlossen, ist voll Seele und läßt erkennen, daß daß er von Jehova spricht und den Götzendienst niederschmettert.

Zappi verfaßte hierauf folgendes Sonnett (frei übersetzt von Manso):

Chi è costui, che in dura pietra scolto
Siede gigante, e le piu illustre e conte
Prove dell' arte avanza, e ha vive e pronte
Le labbia si, che le parole ascolto?

Wer ist's, der herrlich dort, geformt aus hartem Steine,
Ein Riese thront, und mehr, als je die Kunst erfand,
In sich vereint, so nah' den Lebenden verwandt,
Daß von der Lipp' ich schier das Wort zu hören meine?

Quest' è Mosè; ben mel diceva il folto
Onor del mento, è 'l doppio raggio in fronte;
Quest' è Mosè, quando scendea dal monte
E gran parte del nume avea nel volto.

Held Moses ist's. Mir sagt's die Stirn' im Doppelscheine,
Des Kinnes volle Zier, die Tafeln in der Hand.
Held Moses ist's, wie er vor Gott auf Horeb stand,
Im Angesichte Glanz von göttlichem Vereine.

Tal era allor, che le sonante et vaste
Aque ei sospese a se d'intorno, e tale
Quando il mare chiuse, e ne fé tomba alturi, etc.

So war er, als er einst das Meer, dem vor ihm nie
Ein Sterblicher gebot, zu Bergen um sich thürmte,
So als er es zurück zum Grab auf And're stürmte; u. s. w.

§ 155.

Verfall der christlichen Plastik in Italien im 17. und 18. Jahrhundert.

Nach Michelangelo erhielt sich die plastische Kunst noch einige Zeit auf einer ansehnlichen Höhe. D. Volterra, ein Schüler Michelangelo's, und Francavilla (geb. 1548) hinterließen mehrere schätzbare Werke, unter andern die Statuen der vier Evangelisten, des heil. Stephanus und des heil. Ambrosius im Dome zu Genua. Einen ungleich höhern Rang in der Plastik nimmt aber Quesnoy, genannt Fiamingo ein (1594—1644). Winkelmann nennt ihn einen neuen Prometheus, der Geschöpfe gebildet, dergleichen die Kunst wenige vor ihm gesehen. Zu seinen namhaftesten Werken gehören: eine kolossale Statue des heil. Andreas an der Kuppel der St. Peterskirche, und eine Susanna in der Lorettokirche zu Rom. Höchst anmuthig sind seine kindlichen Figuren, worin er kaum von einem Künstler erreicht, geschweige denn übertroffen wurde. Auch Algardi (gest. 1654) hinterließ ein treffliches Werk, die Abwendung Attila's von Rom durch Papst Leo d. Gr.

Von da an sank die plastische Kunst allmälig von der Höhe, zu welcher sie sich unter Ghiberti und Michelangelo erhoben; mehr und mehr entfernte sie sich jetzt von ihrem hohen Ideale und gefiel sich in Sinnenreiz und Haschen nach Effekt. Die Ursache dieser Ausartung ist im Allgemeinen dieselbe, die auch den Verfall der Malerei herbeiführte. Der seichte, verderbte Geschmack des 17. Jahrhunderts hat hieran einen nicht geringen Antheil; der kindlich fromme Sinn war in den höhern Ständen mehr oder weniger geschwunden, das reine Gefühl für das christlich Schöne abgestumpft und man hatte nur Wohlgefallen am Sinnlichen, Blendenden, Seltsamen. Die Künstler, anstatt diesem verderbten Geschmack entgegenzuwirken, ließen sich vielmehr von demselben beherrschen und verschmähten kein künstliches Mittel, um Effekt hervorzuzaubern. An die Stelle des einfachen edeln Styls der Alten trat daher jetzt Uebertreibung, Schwulst und Manier.

Als Hauptrepräsentant dieser Richtung kann Bernini gelten (1598—1680); obgleich er von seinem geschmacklosen Zeitalter höher als Phidias und Praxiteles gestellt wurde, so steht er doch sehr tief. An seinen Werken tritt uns überall nur Uebertreibung,

Schwulst und gesuchter Glanz entgegen; seine Figuren haben alle etwas Geziertes in Stellung und Bewegung, so daß seine Heiligen keineswegs geeignet sind, Andacht zu erwecken. Dieß zeigt sich besonders an der Statue der heil. Theresia und der heil. Bibiana. Etwas mehr wußte sich Parodi (1640—1720) von dieser Geschmacksverirrung frei zu erhalten; seine Statue, Johannes der Täufer zu Carignano, und seine Madonna zu Genua nähern sich dem reinern Styl der frühern Meister. Auch von Sammartino sind zwei vortreffliche Werke vorhanden; eine Statue von weißem Marmor, „die Religion" darstellend, auf der Insel Ischia, und die Figur des im Grabe ruhenden St. Severino zu Neapel. — Noch verdient ein bekanntes plastisches Werk Erwähnung — die ungeheure kolossale Statue des heil. Carl von Borromäus, auf einem Hügel nicht weit von Arona; diese Statue, 72 pariser Fuß hoch, von vergoldetem Kupfer, auf einem Fußgestell von 36 Fuß Höhe, beherrscht einen großen Theil des Langensees und imponirt durch ihren erhabenen Ausdruck.

Die plastische Kunst in Deutschland vom 11.—16. Jahrhundert.

§ 156.

Charakteristik der romantischen und gothischen Sculpturen.

Beiläufig um dieselbe Zeit wie in Italien entwickelte sich die plastische Kunst in Deutschland. Die ersten Spuren ihrer Entwicklung zeigen sich im 11. Jahrhundert, ihren Höhepunkt erreichte sie zu Ausgang des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Es lassen sich hiebei genau zwei Perioden unterscheiden: die romanische und die gothische. Während dieser Zeit war die Sculptur fast ausschließlich im Dienste der Kirche, zum Schmuck der Gotteshäuser, Altäre und gottgeweihter Gegenstände bestimmt. Vorzugsweise verband sich die Sculptur in dieser Zeit mit der Architektur, was uns insbesondere an den Portalanlagen entgegentritt. Schon die romanischen Portale weisen zum Theil vortreffliche Sculpturen auf, unter andern diejenigen an der weltbekannten „goldenen Pforte" an der Kirche zu Freiberg in Sachsen, und die Bronzesculpturen an

den Flügelthüren des Domes zu Augsburg und Mainz. Einen noch reicheren plastischen Schmuck entfalten die gothischen Portale; in der Gothik nähert sich die Architektur schon an und für sich der Plastik, die gothische Architektur hat außerdem in weit reicherem Maße wie die romanische die Plastik zur Verherrlichung ihrer Werke herbeigerufen; nicht nur die Portale, auch die Kanzeln, Sakramenthäuschen, Taufsteine, das Chorgestühl wußte sie ins Bereich ihrer künstlerischen Behandlung zu ziehen.

In der romanischen Periode entwickelte sich die Sculptur hauptsächlich in Obersachsen, das eine Menge trefflicher Werke aufzuweisen hatte, zumal in Metall; der Wohlstand, der hier blühte, der Reichthum, der den Klöstern, geistlichen Corporationen und städtischen Communen aus den Bergwerken zufloß, setzte sie in Stand, der Kunst eine besondere Pflege zu widmen und eine Menge herrlicher Bildwerke zu stiften. Die Reformation, vor Allem der dreißigjährige Krieg und die später eingetretene Gleichgiltigkeit gegen alle Kunstwerke des Mittelalters haben jedoch die von Bischöfen, Aebten und frommen Fürsten hinterlassene Kunstdenkmäler so gründlich zerstört, daß außer den Sculpturen an der goldenen Pforte und an der Kanzel zu Wechselburg sich nur wenige und zwar erst vor Kurzem bemerkte Ueberreste erhalten haben. Vorzugsweise wurde während dieser Zeit der Erzguß betrieben; solche Bronzesculpturen finden sich namentlich an den Taufbecken, Grabplatten, Flügelthüren der Kirchen; unter den letztern zeichnen sich besonders die zu Augsburg und Mainz aus. — Während sich die Architektur im eilften Jahrhundert schon frei und selbstständig in Deutschland zu entwikkeln begann, haben dagegen die Sculpturen und Malereien dieser Zeit noch einen vorherrschend byzantinischen Charakter. Diese Einwirkung byzantinischer Kunst, welche hauptsächlich in Folge der Vermählung des Kaisers Otto II. mit der griechischen Prinzessin Theophania eingetreten war, dauerte bis zum 13. Jahrhundert. Die Sculpturen dieser Zeit charakterisiren sich im Allgemeinen durch folgende Eigenthümlichkeiten: die Gestalten sind nach Art der byzantinischen lang und hager, ohne rechtes Verhältniß, das Gesicht ist länglicht und steif, der Gesichtsausdruck zwar ernst, aber es findet sich sonst keine geistige Eigenschaft ausgeprägt; auch kommt die Individualität des Alters und Geschlechts, der Charakter des Indivi-

duums nicht genau zum Vorschein. Die Stellung der Figuren ist nicht ganz gerade, der Leib entweder einwärts oder auswärts gebogen. Die Gewänder schließen an den Leib an und es ist dabei wenig Rücksicht auf Gestalt und Bewegung genommen. Die Formen sind gleichfalls nach Art der byzantinischen dürftig und mager, die Proportion der Glieder nicht naturgemäß; es zeigen sich überhaupt in Bildung der Gestalten die Mängel einer erst beginnenden Kunst. — Aber schon an den Bildwerken der goldenen Pforte, sowie an der Kanzel zu Wechselburg zeigen sich Spuren einer freieren Bewegung, und man wird wohl das Verdienst der Befreiung der Kunst vom byzantinischen Typus nicht den italiänischen, sondern den deutschen Künstlern zuerkennen müssen. Vom 13. Jahrhundert an wußte sich die plastische Kunst immer mehr und mehr von byzantinischen und italiänischen Einflüssen los zu machen und ihren Schöpfungen ein spezifisch germanisches Gepräge aufzudrücken. Während dieser Periode (gothischen) gibt sich in den plastischen Darstellungen ein lebhaftes Streben nach Naturwahrheit zu erkennen; die Haltung der Gestalten wird freier und ungezwungener, das Ein- und Auswärtsbiegen des mittleren Leibes verschwindet, die Verhältnisse neigen mehr zum Kurzen und Breiten, die Formen nehmen mehr Fülle an, besonders zeigen die Ovale der meist wohlgebildeten und im Charakter verschiedenen Köpfe mehr das Volle und Breite. Die Motive der einzelnen Figuren sind edler, natürlicher und manchfaltiger und lassen nicht nur den christlichen Geist entschiedener hervorleuchten, sondern tragen auch das Gepräge deutscher Art; aus dem Antlitz leuchten die Züge der Demuth, der Unschuld, Frömmigkeit, Naivetät hervor. Eine Hauptrolle in den gothischen Sculpturen bildet die lange weite Kleidung, die man gerne zu dem sogenannten knittrigen Gefält benützte, das als charakteristisches Kennzeichen der Sculpturen dieser Periode zu betrachten ist. Was die Erfindung und Composition betrifft, so charakterisiren sich die Sculpturen des Mittelalters durch die tiefe Symbolik des Inhalts; die Gegenstände sind meistens sehr sinnreich gewählt und angeordnet, was sich vornehmlich an den reichen Portalsculpturen zeigt, die uns alle Geheimnisse des Glaubens, die ganze heilige Geschichte vom Sündenfalle bis zum jüngsten Gericht in einer Reihe von Bildern vor die Augen stellen. Jedoch ist der Gedanke nicht immer frei und offen

dargelegt, sondern in geheimnißvoller Hülle gegeben, um anzudeuten, daß das christliche Symbol stets im Geheimniß ruhe. Bisweilen ist auch bei dem innern Zusammenhang der äußere vernachläßigt, aber bei aller örtlichen Zerstreutheit stehen doch die einzelnen Bilder in genauem logischem Zusammenhang und manche Sculpturen, die beim ersten Anblick etwas Seltsames, Unerklärliches haben, oder als bloßes Phantasiespiel des bildenden Künstlers erscheinen, haben bei genauer Erwägung der christlichen Symbolik eine tiefe Bedeutung. — Von den italiänischen Sculpturen unterscheiden sich die deutschen insbesondere dadurch, daß sie keinen so ausgedehnten Gebrauch von der heidnischen Mythologie machen; nur selten brachte man zur Einfassung biblischer Scenen antike, wohl auch mythologische Motive zur Anwendung (Vischer bisweilen). Eine besondere Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Sculptur in Deutschland besteht endlich noch darin, daß sie zur Verherrlichung ihrer Werke gerne die Malerei zu Hilfe rief; die namhaftesten Sculpturen dieser Zeit — wenigstens die Holzsculpturen, wobei man gewöhnlich Lindenholz gebrauchte — sind bemalt und vergoldet, und zwar wählte man bei Statuen nicht etwa den einfarbigen Anstrich, sondern die natürliche Farbe, für Kleider die beliebten Farben der damaligen Zeit. Diese Bemalung und Vergoldung der Bildwerke entsprach einestheils dem frischen blühenden Formensinn des Mittelalters, der, jeder Monotonie abhold, das Glänzende und Prachtvolle liebte; zugleich stimmte sie mit der belebten gothischen Architektur zusammen — mit der Farbenpracht der Glasfenster, der Gewölbe, Rippen und Gurten.

Während dieser Periode entwickelte sich die plastische Kunst hauptsächlich in Franken und Schwaben, namentlich in Nürnberg, wo überhaupt um diese Zeit ein reiches Künstlerleben blühte; die hervorragendsten Bildhauer dieser Periode, Schonhofer, Veit Stoß, Adam Kraft, P. Vischer, traten hier hervor. Die hohe technische Vollendung, welche uns an Nürnberg's Sculpturwerken entgegenleuchtet, mag zum Beweise dienen, daß die Bildhauerei in Deutschland der Malerei weit vorausgeeilt ist, und daß die Sculpturen in Nürnberg den Malern aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zum Muster gedient haben. Die vielen und reichen Denkmäler plastischer Kunst, welche Nürnberg aufzuweisen hat, und die meistens frommen Stiftungen und milden Beiträgen ihren Ursprung verdan-

ken, legen ein höchst rühmliches Zeugniß für die Kunstliebe und Frömmigkeit der dortigen Bewohner ab. Unter andern wurde der berühmte englische Gruß des Veit Stoß von dem Domherrn Anton Tucher gestiftet, das herrliche Sakramenthäuschen des A. Kraft von Hans Imhof, die Grablegung Christi desselben Meisters von S. Schreyer, die sieben Stationen von Ketzel; und das Grabmal des heil. Sebald von Vischer kam durch fromme Beiträge, die sich auf die für die damalige Zeit sehr hohe Summe von 26,400 Gulden beliefen, zu Stande.

Die romanische Periode.

§ 157.

Bronzesculpturen
an den Domen zu Mainz, Hildesheim und Augsburg.

Unter den Bronzesculpturen dieser Periode nehmen nach Alter und Kunstwerth die an den Flügelthüren der Dome zu Mainz, Hildesheim und Augsburg den ersten Rang ein. Die ehernen Flügelthüren am Dome zu Mainz wurden unter dem Erzbischof Willigis, der im Jahr 1011 starb, vollendet; der Inschrift zufolge waren diese Bronzethüren das erste Werk dieser Art, welches seit Karl d. Gr. gefertigt wurde. Die Bronzethüren am Dome zu Hildesheim stammen vom Jahr 1015; die Thüren, über 16 Fuß hoch, sind in einzelne Felder von je acht Gruppen getheilt und stellen auf der einen Seite die Geschichte der Stammeltern, auf der andern die Erlösung dar. Die einzelnen Bilder schließen sich in genauer logischer Ordnung aneinander, so daß sich von Bild zu Bild der fortschreitende Gedanke nachweisen läßt. Die merkwürdigsten Bronzesculpturen dieser Periode sind aber jene an der Thüre des Domes zu Augsburg[1]): die Thüre befindet sich an der Südseite des ursprünglich im byzantinischen Styl erbauten Theils der Kirche, früher bildete sie die Hauptpforte an der östlichen Schlußseite des Doms, an ihre jetzige Stelle kam sie erst, als die Kirche gegen Osten erweitert

---

[1]) Die hier folgenden Erörterungen stützen sich hauptsächlich auf die vortreffliche Abhandlung von Allioli, vorgelesen im historischen Verein zu Augsburg.

und die Hauptportale gegen Süden und Norden eingesetzt wurden, für welche sie wegen den verschiedenen Dimensionen nicht paßte. Die Höhe der Thüre beträgt 14 Fuß 7 Zoll, die Breite des rechten Flügels 4 Fuß 5 Zoll, die des linken 3 Fuß 5½ Zoll; ihr Kern besteht aus Holz, das mit einer Bronzebekleidung von ½ Zoll dick belegt ist, worüber die Figuren in flachen Reliefs hervorragen. Der rechte Flügel enthält vierzehn Figurenfelder in zwei Reihen, der linke einundzwanzig Felder in drei Reihen; die Felder der breitern Reihe sind 1½ Fuß lang, 1 Fuß 1 Zoll breit. Obgleich die Thüre seit Jahrhunderten dem Wetter ausgesetzt ist, so sind doch die Figuren im Ganzen genommen gut erhalten; die von Lithograph Ringler in Augsburg gefertigten Abbildungen haben ungeachtet der Schwierigkeit in der Auffassung mancher verwitterter Bilder das Mögliche erreicht. Die auf fünfunddreißig Felder vertheilten Bilder sind theils aus der heil. Geschichte, theils aus der heidnischen Mythologie, theils aus dem Bilderkreis der allgemeinen Symbolik entnommen und scheinen auf den ersten Anblick in keinem nähern Zusammenhang mit einander zu stehen, denn wir finden z. B. neben der Urgeschichte des Menschengeschlechts und der Geschichte Simsons wieder Centauren, Thiergestalten und andere räthselhafte Figuren. Schon bei den ersten drei Bildern vermißt man den Zusammenhang; es zeigt sich nämlich in Nro. 1 ein kredenzender Schenk, in Nro. 2 ein Mann mit einer bezähmten Schlange, in Nro. 3 ein Mann mit einem Dolche; eben so wenig reihen sich die folgenden Bilder logisch aneinander. Man könnte daher in Versuchung kommen, diese Bildwerke für weiter nichts als ein seltenes Aggregat von allerlei heidnischen und christlichen Gedanken, oder für ein bloßes Phantasiespiel des bildenden Künstlers, oder theilweise für Lückenbüßer zu halten; ein tieferes Eindringen in den Gedanken dieser Bilder führt indessen zu einem ganz andern Urtheil. Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß der größere Theil der Bilder (wenigstens dreiundzwanzig) Ideen vorstellt, die in naher Verwandtschaft zusammen stehen und sich leicht in Einem Grundgedanken zusammenfinden. Ebensowenig läßt sich verkennen, daß beim größeren Theile der Bilder die christliche Idee ziemlich deutlich ausgeprägt ist; man erkennt z. B. auf den Tafeln 27 und 32 deutlich die ersten Menschen und ihren ursprünglichen Zustand im Umgang mit Gott; auf den Tafeln 4, 8 und 28 den Baum

mit der verbotenen Frucht; auf Tafel 28 in dem mit der Schlange redenden Weibe die Versuchung zur Sünde; in dem brüllenden Löwen auf Tafel 13 und 20 den versuchenden, und in dem würgenden Löwen auf Tafel 5 den tödtenden Satan; in den mit der Schlange und ihrem Gezücht im Kampfe begriffenen Personen (Fig. 17, 25 und 31) den Kampf des Menschen mit dem Bösen; in Simson auf Fig. 6, 9, 10 und 16 das Vorbild des den Satan und das Böse überwindenden Christus; in der Matrone mit dem Kreuz (Fig. 7) die rettende Kirche. In den warnenden Personen (Fig. 12 und 15) christliche Lehrer; in den gerüsteten Männern (Fig. 3, 21 und 35) den in der geistlichen Waffenrüstung befindlichen Christen; in dem Schlangenbezähmer (Fig. 2) und den gekrönten Helden (Fig. 14 und 18) den Sieg des Christen über die Feinde seines Heils. Da nun alle diese Ideen sich leicht in Einen Grundgedanken zusammen fassen lassen, so darf man annehmen, daß auch die übrigen Bilder, in denen sich der christliche Gedanke nicht deutlich ausprägt, in jenen Hauptgedanken sich einreihen. Ja es ist sehr wahrscheinlich, daß die einzelnen Bilder bei allem scheinbaren Mangel an Zusammenhang doch in enger Verbindung mit einander stehen, und daß der Künstler die einzelnen Ideen in den Bildern zwar örtlich auseinanderrückte, aber im Grundgedanken sie gesammelt dachte.

Allioli hat in seiner geistreichen Abhandlung es versucht, den Zusammenhang dieser Bilder nachzuweisen; seiner Meinung zufolge sollte dieser Bildercyklus „den Kreislauf des menschlichen Heiles in seinen allgemeinsten Grundwahrheiten" darstellen, und den in die Kirche eintretenden Christen auf sein Heil, die Hindernisse und Bedingungen desselben aufmerksam machen. Diese Hauptidee wäre in den Bildern in folgende, sich stufenweise gliedernde Theilvorstellungen aufgelöst: 1) Adam und Eva und ihren Urzustand. 2) Die Versuchung zur Sünde. 3) Die Sünde und ihre Folgen. 4) Die Erlösung. 5) Der zur Erlösung des Menschen auferlegte Kampf gegen die Sünde. 6) Sieg des erlösten Menschen. Unter diese sechs Theilvorstellungen des Hauptgedankens vertheilen sich die einzelnen Bilder der Thüre in nachstehender Weise:

1) Den Urzustand der Menschen bezeichnet Tafel 27, wo Adam im Schlafe vorgestellt ist, wie aus seiner Rippe die Eva hervor-

geht; dann Tafel 32, wo die Eva als der der Sünde zugänglichere schwächere Theil besondere Belehrung und Stärkung erhält.

2) Die Versuchung zur Sünde tritt uns auf Taf. 28 entgegen, welche den Baum der Erkenntniß mit der Schlange darstellt; es ist dieses die Versuchung im Paradiese. Nebst dieser wird auch noch die Versuchung des nachparadiesischen Menschen vorgestellt durch den brüllenden Löwen — das Symbol des Satans (Taf. 13 und 20), der, nach 1 Petr. 5, 8., sucht, wen er verschlinge.

3) Die Sünde und ihre Folge. Die erste Sünde hat ihren äußern Ausdruck in der Genußsucht; diese ist durch den nach den Baumfrüchten lüsternen Bären und die naschenden Vögel (Taf. 4 und 18), sodann durch die Schenker (Taf. 1 und 29) und durch die Bacchanten (26 und 30) vorgestellt; die Folge der Sünde aber durch den Mord (Taf. 5), wo ein Löwe ein anderes Thier tödtet.

4) Zur Darstellung der Erlösung ist das alttestamentliche Sinnbild Christi — Simson — gewählt, wie er (Taf. 6 und 9) den Löwen erwürgt, und (Taf. 10 und 16) die Philister mit des Esels Kinnbacken schlägt. Zu dem Vorbild wird auch die Erfüllung hinzugefügt in Tafel 7, wo ein Weib mit dem Kreuze in der Hand, die Kirche vorstellend, das Heil verkündet; sodann in Tafel 12, wo ein warnender, und Tafel 15, wo ein nach Oben weisender Priester vorgestellt ist, endlich in Tafel 33 und 34, wo die Kirche unter einem ihre Küchlein sammelnden und nährenden Weibe abgebildet ist.

5) Der zur Erlösung der Menschen aufgelegte Kampf gegen die Sünde ist in dem Thiermenschen versinnbildlicht, der in seiner halb menschlichen, halb thierischen Gestalt den zwar erlösten, aber mit der Begierlichkeit noch behafteten Menschen vorstellt (Tafel 11 und 19). Hieher gehört noch das mit der Schlange im Gespräch begriffene Weib (Taf. 25 u. 31), das Weib mit dem Apfel (Taf. 22) und der Mann, mit der Schlange kämpfend (Taf. 17).

6) Der Sieg. Hieher gehören der ältliche Mann mit Dolch und Schild (Taf. 21 und 35), der Mann mit dem Dolch ohne Schild (Taf. 3), der Mann mit der gebändigten Schlange auf der Schulter (Taf. 2), der gekrönte Held mit dem Schwert (Taf. 18), endlich der gekrönte Held mit dem lanzenartigen Scepter und der

Kriegsfahne (Taf. 14). — Auf solche Weise wäre dann eine vollständige Einheit unter den einzelnen Bildern hergestellt.

Freilich könnte man hiegegen einwenden: „Warum hat der Künstler sich diese Mischung erlaubt und die zur Hauptidee gehörigen Bilder nicht zusammengestellt? ferner: warum wiederholen sich einzelne Bilder, nachdem doch der Gedanke bereits versinnlicht war?“ Hierauf wird erwidert, daß sich die Mischung der Bilder sowohl aus Analogien, als aus dem Charakter der christlichen Kunst überhaupt erklären läßt. Auch die Vatikanischen Thüren stellen ihre Bilder nicht in einer systematischen Reihe auf, und doch verknüpfen sich die Bilder bei allem örtlichen Auseinanderliegen logisch in Einen Gedanken. Ferner ist zu bedenken, daß die alten christlichen Künstler oft absichtlich ihre Vorstellungen in das Geheimniß hüllten, theils um den Beschauer zum Suchen aufzufordern, theils um darauf hinzuweisen, daß die christliche Symbolik sich auf das Geheimniß gründet. Was aber die Wiederholung einzelner Bilder betrifft, so läßt sich diese daraus erklären, daß der Künstler auf diese Bilder besonderes Gewicht legte und sie daher wiederholt der sinnigen Betrachtung empfehlen wollte. Möglich, daß auch einzelne Bilder im Laufe der Zeit Schaden genommen oder abhanden gekommen und man sie deßhalb durch Copien anderer auf der Thüre befindlicher Bilder ersetzte. Was den Kunstwerth dieser bildlichen Darstellungen betrifft, so steht die Ausführung allerdings hinter der Composition, dem Gedanken, zurück; es kann nicht bestritten werden, daß diese Sculpturen einen großen Gedanken sinnig darstellen und darum ihrer Zeit zur Ehre gereichen. Was jedoch die Ausführung anbelangt, so können diese Sculpturen mit denen der folgenden Periode nicht verglichen werden, es zeigen sich hier die Mängel einer erst im Entstehen begriffenen Kunst. Dagegen ist der Guß der Thüre von Kennern als gelungen und ehrenvoll für eine alte Zeit anerkannt worden. Kugler sagt von diesen Sculpturen: „In künstlerischem Belang erscheinen die Reliefs allerdings noch roh, in der Bildung der Gestalten noch ohne rechtes Verhältniß, namentlich sind die Köpfe durchgehends zu groß. Sonst zeigt meist Alles eine Art freier Behandlung, Arme und Füße, besonders die letztern schon einen Anfang von natürlichem Formensinn. Auch hat die Gewandung hin und wieder leichte und freie Motive, und selbst die Körperbewegungen haben manches naiv

Ansprechende. Es ist überaus merkwürdig, in diesem Werke aus aller Roheit und allem Mißgeschick heraus doch schon das lebendige Pulsiren eines natürlich reinen Kunsttriebes wahrzunehmen." Förster nennt diese Composition „charakterlos" — ein Urtheil, das von mangelhafter Kenntniß der christlichen Symbolik zeugt. Das Alter dieser Thüre betreffend, so ist sie den ältesten Nachrichten der Chronisten zufolge auf Veranlassung des Bischofs Heinrich II. oder seines Nachfolgers Embrico von den sogenannten „Hausgenossen" zwischen den Jahren 1042—1065 gefertigt worden, entweder ex voto oder gegen Entschädigung; eine alte Chronik enthält nämlich die Nachricht, daß „an der Thür der zwölf Hausgenossen von Goldschmieden Wappen an stand." Die Hausgenossen waren ohne Zweifel vornehme Augsburger Bürger, die die Münze vom Münzherrn gepachtet hatten und unter Beihilfe der Goldschmiede, die damals überhaupt in Metall arbeiteten, das Münzwesen besorgten. In die angegebene Zeit setzen auch Kugler und Förster aus artistischen Gründen den Ursprung der Thüre.

Unter den Bronzesculpturen dieser Periode verdienen noch die Reliefs an der ehernen Säule in Hildesheim Erwähnung; wie an der Trajanssäule zu Rom, so winden sich auch an dieser 13½ Fuß hohen Säule die Reliefs schneckenförmig von der Basis bis zur Spitze empor und stellen in 28 Gruppen die Geschichte Christi von seiner Taufe bis zum Einzug in Jerusalem dar. Ferner gehört hieher der sogenannte Crodoaltar zu Goßlar; der Altar wird von vier knieenden Figuren getragen, seine Seitenflächen bestehen aus Bronzeplatten.

§ 158.

Steinsculpturen.

Die sogenannte goldene Pforte in Freiberg, die Portalsculpturen am Dom zu Bamberg, die Reliefs in der Kirche zu Wechselburg.

Die bedeutendsten Steinsculpturen dieser Periode finden sich an dem schönen Rundbogenportal des Domes zu Freiberg, — seiner hohen Pracht oder auch der ursprünglichen reichen Vergoldung wegen „die goldene Pforte" genannt. Dieses Portal ist der einzige Ueberrest der vom Markgrafen Otto von Meissen in den Jahren 1175—1189 erbauten und im Jahr 1484 abgebrannten Liebfrauen-

kirche. Die Sculpturen der goldenen Pforte verdienen in Rücksicht auf Schönheitsgefühl, stylgemäße Anordnung und künstlerische Ausbildung hohe Bewunderung. Die einzelnen Figuren stehen unter einander in genauem logischem Zusammenhange und haben alle eine tiefe, christlich symbolische Bedeutung. Den untern Sculpturen liegt als leitende Idee die Weissagung vom kommenden Messias zu Grunde; es zeigen sich daher zu beiden Seiten des Eingangs zwischen den reich verzierten Säulen, welche die Rundbogen tragen: der König David, der Prophet Isaias, Johannes der Täufer und andere Gottesmänner, welche vom Messias Zeugniß gegeben, ebenso vier Frauen, ohne Zweifel Sibyllen — als Prophetinnen aus dem Heidenthum. Die obern Sculpturen stellen in mehreren Reihen über einander die Verherrlichung Mariä, als welcher die Kirche geweiht war, und die beseligenden Folgen der Erlösung, das Weltgericht, dar. Wir erblicken sonach bei der Anbetung der h. drei Könige Maria in der Mitte thronend, und in der nächsten Archivolte die Krönung Mariä durch Gott Vater, der das aufgeschlagene Buch des Lebens in der Linken hält. Sodann zeigt sich Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten; hierauf Abraham und der arme Lazarus — um die Seligen im Himmel anzudeuten; endlich der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Diese Vorstellungen sind zu beiden Seiten von Engeln, Aposteln und aus den Gräbern Erstehenden umgeben. Die Figuren sind bemalt: das Gewand der Mutter Jesu ist blau mit rothem Futter, ebenso das des Jesuskindes blau, die Augensterne sind mit schwarzer Farbe angegeben. Obgleich diese Bemalung einer spätern Zeit angehört, so liegt ihr doch wahrscheinlich eine ähnliche Absicht zu Grunde. — Was die stylistische Eigenthümlichkeit dieser Sculpturen betrifft, so finden wir hier weder das Charakteristische der byzantinischen, noch jenes der gothischen Gebilde; es zeigt sich vielmehr eine eigenthümliche Ausbildung nach den Prinzipien antiker Kunst, wie wir sie in den ältesten christlichen Gebilden angedeutet sehen. Die Motive der einzelnen Figuren sind natürlich, edel und mannigfaltig. Im Gegensatze zu der Art und Weise der Byzantiner zeigen die Formen eine gewisse Fülle und die Verhältnisse neigen mehr zur Breite und Kürze; namentlich sind die Köpfe wohlgebildet, voll und breit — ähnlich den Miniaturen aus dem 12. Jahrhundert.

Große Aehnlichkeit mit den Sculpturen der goldenen Pforte haben jene am Dom zu Bamberg; sie finden sich an den drei Portalen des Georgschors. Am großen Portal gegen Mitternacht ist das jüngste Gericht dargestellt, wobei Maria und Johannes als fürbittend erscheinen, Maria hilft einem der Seligen aus dem Grabe, dasselbe thut der ihr gegenüberknieende Johannes. Etwas entfernter hievon ist das fernere Loos der Seligen vorgestellt, und zwar durch Abraham, in dessen Schooße sich vier Figuren befinden, neben ihm ein Engel mit der Posaune. Zu beiden Seiten zeigen sich in den Mauervertiefungen sechs Apostel, die auf den Schultern ebenso vieler Statuen stehen, welche wahrscheinlich Propheten vorstellen. Zu den Seiten des Portals erblickt man die symbolischen Figuren des Alten und Neuen Bundes; das Judenthum ist dargestellt als eine Frau mit verbundenen Augen und zerbrochener Lanze, das Christenthum als eine Frau mit einer Krone auf dem Haupt. Das Bogenfeld des zweiten Portals enthält die Anbetung der heil. drei Könige, wobei Maria, wie an der goldenen Pforte, in der Mitte thronend erscheint; in den Mauervertiefungen zeigen sich auf der einen Seite singende Engel, auf der andern Propheten des Alten Bundes. Außerdem befindet sich hier noch Bischof Otto, der neue Erbauer des Doms, und der heilige Georg in voller Waffenrüstung. In den Mauervertiefungen des dritten Portals finden sich auf der einen Seite die lebensgroßen Statuen des Kaisers Heinrich II., des heil. Stephan, Königs von Ungarn, und der Kunigunde; auf der andern Seite Adam und Eva und ein Heiliger mit dem Winkelmaß, der vielleicht Thomas von Aquin vorstellen soll.[1])

Ein nicht unbedeutendes Werk der sächsischen Schule sind die Reliefsculpturen an der nach Art der alten Ambonen erbauten Kanzel in der Kirche zu Wechselburg; sie stammen aus dem 13. Jahrhundert und stellen den thronenden Erlöser dar, umgeben von den vier Evangelisten-Attributen, zu beiden Seiten Maria und Johannes als Fürbitter beim jüngsten Gericht, sodann das Opfer Isaaks und das Wunder der ehernen Schlange; weiter unten Kain und Abel, ihre Opfer darbringend — Symbole des Opfers Christi und der Erlösung. Behandlung und Ausführung des Stoffes zeugen nicht nur von sinnreicher Erfindung und tief christlichem Ernste, son-

[1]) Vergl. Waagen, Kunstwerke ꝛc.

dern auch von hoher technischer Fertigkeit; der byzantinische Typus ist zwar zu Grunde gelegt, aber es zeigt sich doch im Ganzen eine gewisse Selbstständigkeit und Freiheit der Bewegung.

§ 159.

Sculpturen auf Reliquienladen; die Reliquienlade in Limburg u. a. m.

Obgleich die bekannte, in der bischöflichen Kapelle zu Limburg aufbewahrte Reliquienlade fremden Ursprungs ist, so dürfte sie doch hier besprochen werden, besonders da sie nicht nur durch die Kunstfertigkeit, womit sie gearbeitet ist, und den Reichthum an kostbaren Perlen, werthvollen Edelsteinen und gediegenen Goldplättchen, sondern auch durch das mit derselben verbundene historische Interesse vor andern Gegenständen dieser Art sich auszeichnet[1]). Den von Brower und Krebs mitgetheilten historischen Notizen zufolge befand sich diese Reliquienlade ehemals in Konstantinopel und wurde bei der Einnahme dieser Stadt durch die Lateiner und Venetianer unter Anführung von Balduin (1205), wobei alle Kirchen und Häuser ausgeplündert und zerstört wurden, von einem fränkischen Ritter aus dem Trier'schen erbeutet; dieser brachte den kostbaren Schatz in sein Vaterland und machte ihn dem auf einer Insel der Mosel gelegenen Nonnenkloster, dem sogenannten „Stubnerkloster" zum Geschenke. Als zu Anfang dieses Jahrhunderts die französischen Truppen das Churfürstenthum Trier besetzten, ließ der Churfürst dieses Denkmal alter Kunst jenseits des Rheins in Sicherheit bringen, worauf es im Jahr 1803 dem Herzog von Nassau anheimfiel und in der herzoglichen Silberkammer zu Weilburg aufbewahrt wurde; bei Errichtung des Bisthums Limburg ward die Reliquienlade in die bischöfliche Kapelle zu Limburg verbracht.

Die Lade ist kunstreich aus Holz gefertigt, ihre Länge beträgt 1 Fuß 9 Zoll, ihre Breite 1 Fuß 3 Zoll; am obern Theil befindet sich ein Deckel, der durch eingefalzte Fugen aus- und eingezogen werden kann. Von Innen und Außen ist die Lade mit gediegenen

---

[1]) Die hier folgenden Erörterungen sind den von Brower in seinen Trier'schen Jahrbüchern (Antiquitates et Annales Trevirenses), Ausgabe von 1670, sodann den vom Oberschulrath Dr. Krebs in seiner Beilage zum Programm des Gymnasiums in Weilburg vom Jahr 1820 gemachten Mittheilungen, endlich den Skizzen von C. Brückmann entnommen.

Goldplättchen und vergoldeten Silberstücken überzogen; in diese Metallstücke sind mehr als fünfhundert Perlen und kostbare Steine eingefügt (mehrere Pretiosen und Edelsteine wurden von räuberischer Hand ausgebrochen). Die Außenseite des Deckels schmücken überdieß sehr kunstvoll gefertigte Bildnisse von Christus, der h. Jungfrau, von Engeln, Aposteln und Heiligen. Diese Bildnisse, aus glänzenden Steinchen von verschiedener Farbe und aus kleinen in Mosaik ausgelegten Metallstücken zusammengesetzt, sind in folgender Weise aneinander gereiht: in der Mitte des Deckels befindet sich ein etwas tiefer liegendes länglichtes Viereck, das aus neun Metallplättchen besteht, je drei in einer Reihe. In der Mitte des Vierecks sitzt Christus auf einem hohen Thron, der auf einer gemalten Erhöhung errichtet ist, in der ausgestreckten Linken hält er ein Buch, auf welches er mit der Rechten gleichsam lehrend hindeutet, die Füße auf einem Schemel. Zu seiner Linken zeigt sich auf einem andern Metallstück die heil. Jungfrau und der Erzengel Michael, letzterer wie gewöhnlich mit Flügeln versehen, in der Rechten eine Fahne haltend. Zur Rechten Christi befindet sich auf dem dritten Metallplättchen Johannes der Täufer und der Erzengel Gabriel. In der obern Reihe gewahren wir auf dem ersten Metallplättchen die Apostel Jakobus und Johannes, auf dem zweiten Paulus und Petrus, auf dem dritten Andreas und Markus. In der untern Reihe stellen sich uns zuerst Bartholomäus und Thomas, sodann Lukas und Matthäus, zuletzt Philippus und Simon dar. Alle diese Figuren stehen aufrecht und sind mit Pallien bekleidet. Die Ränder des Vierecks sind mit Perlen und kostbaren Steinen, sowie mit acht kleinern Bildern verziert; diese zeigen uns den heil. Georg, heil. Theodor, Nikolaus, Eustachius u. a. m.

Merkwürdig ist die Inschrift, die am obern Rande des Deckels beginnt und sich auf den obern Rändern der drei übrigen Seiten der Lade hinzieht; sie besteht aus acht jambischen Versen, mit Majusculen und ohne Accente geschrieben; mit kleinen Buchstaben geschrieben und mit Accenten versehen, lautet die Inschrift:

„Ὀυ κάλλος εἶχεν ῾ο κρεμασθεὶς ἐν ξύλω.
θεὸς γὰρ ὢν επασχεν ἐν βροτῶν φύσει
῾Ον Βασίλειος ῾ο Πρόεδρος ἐξοχῶς

Σέβων εκαλλώπισε τὴν θήκην ξύλου,
Ἐν ῾ὧ τανυσθεὶς ἕλκυσεν πᾶσαν κτίσιν.
Ἀλλ᾽ ᾽ἦν ῾ωραῖος κάλλει χριστὸς, καὶ θνήσκων
Ὀυκ εἶδος εἶχεν, ἀλλ᾽ ἐκαλλώπιξέ μου
Την δυσθέατον ἐξ ῾αμαρτίας θέαν.“

„Nicht besaß Körperschönheit der am Kreuze Aufgehängte, denn obgleich er Gott war, litt er in der Sterblichen Natur. In besonderer Verehrung (des Gekreuzigten) verzierte Basilius Proedros die Lade des Holzes, an welchem ausgespannt er die ganze Schöpfung emporzog. Doch aber war Christus in der Jugend schön, bei seinem Tode hingegen hatte er kein Aussehen; mein durch die Sünde entstelltes Bild aber hat er wieder geschmückt.“

Noch größeres Interesse erregt aber der Inhalt der Lade, um dessenwillen das Ganze gefertiget wurde. Es befindet sich nämlich darin ein kostbares, kunstreich gearbeitetes Kreuz; ein Theil desselben ist von gediegenem Golde und mit einer griechischen Inschrift verziert, der andere ist von Holz gebildet, und zwar, wie die Inschrift sagt, von dem wahren Kreuze Christi, und mit sehr werthvollen Edelsteinen bedeckt. Die Inschrift besteht aus neun jambischen Versen, welche lauten:

„θεὸς μὲν ἐξέτεινε χεῖρας ἐν ξύλω
Ζωῆς, δὶ ἀυτοῦ τάς ἐνεργείας βρύων
Κωνσταντῖνος δὲ καὶ Ῥωμανὸς Δεσπόται
Λίθων διαυγῶν συνθέσει καὶ μαργάρων
Ἔδειξαν αυτὸ θάυματος πεπλησμένον.
Καὶ πρὶν μὲν ἄδου χριστὸς ἐν τούτω πύλας
θράυσας ανεζώωσε τοῦς τεθνηκότας
Κοσμήτορες τόυτου δε νῦν στεφηφόροι
θράση δι ᾽᾽αυτõν συντρίβουσι βαρβάρον.“

„Gott streckte die Hände aus an dem Holze des Lebens, durch sich selbst offenbarte sich seine Macht. Die Kaiser Konstantin und Romanus aber brachten dasselbe, an welchem ein Wunder geschehen war, mit strahlenden Steinen und Perlen in Verbindung, denn ehe noch Christus an ihm die Pforten der Hölle zertrümmerte, erweckte er die Todten zum Leben. Die sieggekrönten Verherrlicher desselben besiegten durch dasselbe der Barbaren wilde Horden.“

Zu beiden Seiten des Kreuzes befinden sich je fünf mit Deckeln versehene Vertiefungen, welche heilige Reliquien enthalten. Die Deckel tragen die Angabe des Inhalts und die Bildnisse von Engeln. Vor den Aufschriften, welche den Inhalt angeben, befinden sich entweder die beiden Worte *Ἀρχαὶ* (Herrschaften) und *Ἐξουσιαι* (Gewalten) zusammen, oder nur das letztere Wort allein. Alle Gefächer, welche beide Worte in der Aufschrift führen, tragen Doppelbilder. Auf den Gefächern, bei welchen bloß das Wort *ἐξουσιαι* vorkommt, fehlen die Thier-Symbole, auf den andern befindet sich der Kopf eines Löwen, Adlers, Kalbs u. s. w. Der griechischen Ueberschriften der einzelnen Gefächer zufolge waren ursprünglich folgende Reliquien vorhanden:

Zur Linken:

1. *Τα σπάργανα Ιησοῦ χριστῦν τῦν ʽυιῦν του θεοῦ.*
   Die Wickelbänder Jesu Christi des Sohnes Gottes.

2. *Ὁ ακάνθινος στέφανος τῦν φιλανθρώπου χριστῦν κὰι θεοῦ ʽημῶν.*
   Der Dornenkranz des menschenfreundlichen Christus und unsers Gottes.

3. *Ἡ σινδών του αθανάτου χριστῦν καὶ θεοῦ.*
   Das Untergewand des unsterblichen Christus und Gottes.

4. *Το μαφόριον της ʽυπεραγίας Θεοθόκου.*
   Der Schleier der allerseligsten Gottesgebärerin.

5. *Ἡ ζώνη τῆς ʽαγίας παρθένου και θέοτόκου ᾿απὸ τοῦ ᾿επισκόπου Ζηλας.*
   Der Gürtel der Jungfrau und Gottesgebärerin vom Bischof zu Zela (Stadt in Kappadozien).

Zur Rechten:

1. *Το λέντων του πλαστόυργου ʽημῶν χριστῦν και θεοῦ.*
   Das Leintuch unsers Schöpfers Christus und Gottes.

2. *Το πορφυρῦυν ʽιμάτιον τοῦ ζωοδότου Ιησῦν χριστῦν.*
   Das Purpurgewand des Lebensspenders Jesu Christi.

3. *Ὁ σπόγγος τοῦ μακροθύμου χριστῦν καὶ σωτῆρος ʽημῶν.*
   Der Schwamm des friedfertigen Christus und unsers Retters.

4. Ἡ ζώνη τῆς αειπαρθένου θεοτόκου ᾽εκ τῶν χαλκοπράτη.
   Der Gürtel der jungfräulichen Gottesgebärerin aus der Chalkopratie (berühmter Muttergottestempel in Konstantinopel).

5. Ἁι τίμιοι τρίχες τοῦ ῾αγίου ᾽Ιώαννου τοῦ προδρόμου.
   Die ehrwürdigen Haupthaare des heil. Johannes des Vorläufers.

Es sind jedoch viele Reliquien, wie sie die Inschriften bezeichnen, nicht mehr in den Fächern vorhanden, in andern sind an die Stelle der alten neue gekommen und mit lateinischen Inschriften bezeichnet. Solch' lateinischer Aufschriften sind es folgende:

1. De sudario Domini.
   Ein Stück vom Schweißtuch des Herrn (im dritten Fach).
2. De pallio Domini in quo prædicabat.
   Ein Stück vom Pallium des Herrn, in welchem er predigte (im vierten Fach).
3. De vestimentis S. Mariæ et de cingulo ejus.
   Stücke von den Kleidern und dem Gürtel der heiligen Jungfrau (im fünften Fach).
4. De linteamine quo præcinctus erat I. C. in cruce.
   Ein Stück von dem Leintuch, das um die Hüfte des gekreuzigten Heilandes geschlungen war (im sechten Fach).
5. De purpura qua indutus erat, quum dampnatus fuit.
   Ein Stück von dem Purpur, mit welchem er bei seiner Verurtheilung bekleidet war (im siebenten Fach).
6. De sanguine St. Joannis Baptistæ et capillis ejus.
   Von dem Blute und den Haupthaaren des heil. Johannes des Täufers (im achten Fach).
7. Sanguis Christi.
   Das Blut Christi, in einer Metallbüchse (im zehnten Fach).

Was den muthmaßlichen Stifter und Urheber dieses kostbaren antiquarischen Schatzes betrifft, so gibt die Inschrift des Kreuzes einigen Aufschluß hierüber. Es werden hier nämlich zwei Kaiser — ein Konstantinus und Romanus — genannt. Unter dem ersteren ist ohne Zweifel Konstantin VII. zu verstehen, der von den Byzantinern Porphyrogenetes genannt wurde, und als dessen Regierungs-

periode die Zeit vom 7. Juni 913 bis 9. November 959 angegeben wird. Schwieriger ist es nachzuweisen, wer unter jenem Romanus gemeint sei, denn es gab zwei dieses Namens, mit denen Konstantin gemeinschaftlich regierte. Der Eine heißt Romanus Lakapenus, der Andere wird Romanus das Kind oder auch der Jüngere genannt und ist ein Sohn des Konstantin. Der erstere Romanus, den Konstantin zum Mitregenten annahm, der aber später sich die Alleinherrschaft anmaßte, wurde im Jahr 949 vertrieben, worauf der andere Romanus zum Mitregenten ernannt wurde. In der Inschrift wird ferner der Barbaren Erwähnung gethan, welche durch die Macht des Kreuzes zurückgedrängt und vernichtet worden seien. Dieß paßt aber ebenfalls wieder auf beide Romanus, denn sowohl unter der Herrschaft des Romanus Lakapenus, wie unter der des Romanus d. J. verheerten die Türken und andere Horden die Stadt und das Gebiet von Konstantinopel. Wahrscheinlich aber ist der Letztere gemeint, da der Erstere die Ehre des Sieges über die Barbaren für sich allein in Anspruch nahm. Das fragliche Kreuz wurde sonach vermuthlich ums Jahr 958 von Konstantin und seinem Sohne Romanus nach ihrem Siege über die Türken gefertigt; den übrigen Theil des Heiligthums hingegen, d. h. die Lade mit den Gefächern, Verzierungen und Inschriften ließ Basilius, dem die Inschrift den Ehrennamen *Πρόεδρος*, (Vorsitzender, Präsident) ertheilt, anfertigen. Dieser Basilius war ein unehelicher Sohn des Romanus Lakapenus und wurde von Konstantin nach Wiedererlangung der Herrschaft zum Rang eines Patriziers und Präsidenten des Senats erhoben, welchen Rang er, wie Zonaras berichtet, noch unter dem Kaiser Nicephorus Phokas, der vom Jahr 963—969 regierte, bekleidete. Da nun Basilius sich auf der Inschrift des Randes „Proedrus" nennt, dieser Titel aber zu den Zeiten Konstantins noch nicht üblich war, so wurde diese Reliquienlade wahrscheinlich unter der Regierung des Kaisers Phokas ums Jahr 965 gefertigt. Gelehrte, Kenner und Alterthumsforscher legen dieser Reliquienlade einen hohen Werth bei: unter andern haben vor einigen Jahren zwei französische Abbés während ihrer Anwesenheit in Limburg sich erboten, die Summe von Einer Million Franken zu hinterlegen, wenn man ihnen gestatten wolle, die fragliche Lade Behufs einer Beschreibung und Abbildung derselben in einer französischen Zeitschrift für

Alterthumskunde auf einige Zeit mit nach Frankreich zu nehmen, welchem Gesuch jedoch keine Folge gegeben werden konnte.

Unter den Reliquienladen dieser Periode verdient besonders das Reliquienkästchen in Quedlinburg genannt zu werden, das von Heinrich I. zum Geschenke gemacht wurde und mit kunstreichen elfenbeinernen Sculpturen versehen ist. Eine andere Reliquienlade daselbst aus dem zwölften Jahrhundert, enthält die Gestalten der Apostel und die zwölf Figuren des Thierkreises.

Gothische Periode.

§ 160.

Portal-Sculpturen,

an der Liebfrauen- und Lorenzkirche zu Nürnberg, am Münster zu Freiburg; S. Schonhofer.

Unter den Portalsculpturen der gothischen Periode nehmen die von Sebald Schonhofer an der Liebfrauenkirche zu Nürnberg den ersten Rang ein; die Kirche wurde von Kaiser Karl IV. gestiftet und zwischen den Jahren 1355—1365 erbaut. Der große Meister zeigte in Anordnung und Ausführung dieser Sculpturen hohe Kunstfertigkeit und guten Geschmack, in Motiven und Ausdruck viel Geist und Gefühl; die Gegenstände sind ebenso sinnreich gewählt als glücklich angeordnet. Dem großen Reichthum der Sculpturen liegt als leitende Idee einerseits das Werk der Erlösung von seiner Verheissung bis zu seiner Erfüllung zu Grunde, andrerseits die Verherrlichung Mariä, als welcher die Kirche geweihet ist. Daher erblicken wir in der Mitte des Pfeilers, der das große Portal in zwei kleinere scheidet, die Schutzpatronin der Kirche — die thronende Maria mit dem Jesukinde — als durch welche die Erlösung von der Erbsünde vermittelt werden soll; ihr zur Seiten zwei Engel mit Lilien, gegenüber zwei Propheten und Adam und Eva, erstere auf Maria deutend. In den Mauervertiefungen des großen Bogens befinden sich zwei Propheten und sechs Erzväter, in denen der kleinern Bogen acht andere Propheten. Zu den Seiten dieses Haupteinganges zeigen sich uns die Statuen der h. Sebald und Kunigunde; in den Mauervertiefungen des Bogens zwölf weibliche Heilige. Ein noch

größerer Reichthum bildnerischen Schmucks tritt uns im Innern der Vorhalle, besonders an der in die Kirche führenden Pforte entgegen. Das Bogenfeld ist unten mit der Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige, oben mit der Darstellung Jesu im Tempel geschmückt. Die drei Mauervertiefungen des umgebenden Bogens enthalten thronende Statuen; in den beiden innern Vertiefungen befinden sich zwölf männliche und weibliche Heilige, in den äußern sechs Erzväter. Auch in den Mauervertiefungen der drei übrigen Seiten erblicken wir thronende Heilige, und zwar in der Hauptseite sechs, an den Nebenseiten je fünf. Selbst die Rippen des Gewölbes sind mit Sculpturen im Relief geschmückt; unten stellen sich uns die vier größern Propheten dar, oben zwölf musizirende Engel, welche die Krönung Mariä feiern. — Waagen sagt hierüber: „Diesen Sculpturen ist das Gepräge eines eigentlichen Künstlergeistes aufgedrückt, sie zeichnen sich vor allen Sculpturen des Mittelalters aus in der feinen Durchbildung; es sind eigentliche Kunstwerke, in den Köpfen waltet dasselbe Schönheitsgefühl, welches in den Malereien jener Zeit so sehr anspricht, die Charaktere mannigfaltig, das Verständniß der Formen größer, die Ausbildung, z. B. im Oval der Eva von feinen Zügen und lieblichem Ausdruck.“

Von Schonhofers reichem plastischem Talente geben außerdem noch die Sculpturen an dem sogenannten „schönen Brunnen“ in Nürnberg Zeugniß, sie wurden in den Jahren 1355—1361 gefertigt. Der Brunnenstock — ein achteckiges gothisches Spitzthürmchen — enthält vier Abtheilungen; in den einzelnen Nischen befinden sich 24 Statuen; in den untern Abtheilungen erblickt man die sieben Churfürsten, Gottfried von Bouillon, Chlodwig, Karl d. Gr., Judas Makkabäus, Josue, David, Julius Cäsar, Alexander und Hector; in den obern die Statuen von Moses und sieben Propheten. Von den ursprünglichen Statuen sind aber nur noch acht übrig, die andern mußten im Jahr 1824 neu gefertigt werden.

Den Sculpturen an der Liebfrauenkirche stehen diejenigen am Portal der Lorenzkirche würdig zur Seite; die Kirche wurde in den Jahren von 1274—1280 aufgeführt; das Portal, der älteste Theil derselben, zeichnet sich vor allen gothischen Portalanlagen durch Größe (25 Fuß breit und 42 Fuß hoch), Schönheit der Form und reichen plastischen Schmuck aus. Wir bewundern an den in hohem Relief

ausgeführten Sculpturen ebensowohl die sinnige Composition, wie die Eleganz der Form. Während die Sculpturen an der Liebfrauenkirche zunächst die Verheißung der Erlösung zum Gegenstande haben, stellen diese vorzugsweise seine Erfüllung und Vollendung dar. Ueber dem Eingang erblickt man in den zwei kleinern Bogen die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten und vier Propheten. Der größere Bogen stellt die Passion dar: Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, Christus am Kreuz, die Grablegung und Auferstehung. Der übrige Raum enthält die Darstellung des jüngsten Gerichts; oben schauen wir den thronenden Weltrichter, von zwei Engeln mit Passionswerkzeugen und zwei andern mit Posaunen umgeben; seine Füße ruhen auf Sonne und Mond. Etwas tiefer zu den Seiten des Weltrichters befinden sich Maria und Johannes, weiter unten die Seligen und Verdammten — letztere mit einer Kette in den Höllenrachen gerissen, endlich die Auferstehenden. Ganz unten zeigen sich noch einige Sculpturen, welche die obern auf die Passion bezüglichen ergänzen, auf der einen Seite den Judaskuß und Christus am Oelberg, auf der andern die Himmelfahrt. Von da bis oben ziehen sich noch zwei Reihen Sculpturen hinauf: in der äußern Reihe die zwölf Propheten, in der innern die zwölf Apostel.

Ein noch größerer Reichthum plastischen Schmucks tritt uns am Portal des Münsters zu Freiburg i. Br. entgegen. Dieses Portal, das mit der Eingangshalle den Unterbau des Thurmes bildet, gehört zu den schönsten in Deutschland und ist in der That von großartiger Wirkung. Portal und Eingangshalle sind mit einer kaum übersehbaren Reihe von Sculpturen verziert, die zu dem Trefflichsten gehören, was in dieser Periode hervortrat. All die vielen und mannigfaltigen Bilder sind in systematischer Reihe zusammengestellt und verknüpfen sich logisch in Einen Gedanken. Als Hauptgedanke liegt den verschiedenen Statuengruppen „das Heil der Erlösung, ihre Wirkungen für Zeit und Ewigkeit“ zu Grunde. Dieser Hauptgedanke löst sich in den einzelnen Bildern in folgende, sich stufenweise gliedernde Theilvorstellungen auf:

1. Das Harren der Alten Welt auf die Erlösung und ihr Verhältniß zu derselben (Heiden- und Judenthum).

2. Die geschichtliche Thatsache der Erlösung (die Hauptmomente aus dem Leben Jesu).
3. Die Früchte der Erlösung hienieden und in der zukünftigen Welt (Auferstehung und Weltgericht).

Der erste Gedanke ist in den Sculpturen der rechten und linken Seitenwand der Eingangshalle versinnbildlicht, der zweite und dritte in der östlichen Seitenwand. Die Darstellungen gehen von der Eingangshalle aus und setzen sich in den Portalseiten fort. Die Statuen an den beiden Seitenwänden der Eingangshalle und die sich hieran schließenden Statuen des Portals zeigen uns das Verhältniß des Heiden- und Judenthums zur Erlösung, insbesondere das Harren auf den kommenden Erlöser. Wir erblicken sonach auf der rechten Seite die sieben freien Künste und die fünf thörichten Jungfrauen, sodann am Portal zwei allegorische Figuren, das Heiden- und Judenthum darstellend, erstere mit einer Binde um die Augen, letztere mit zerbrochenem Stab; ferner die Verkündigung und Heimsuchung Mariä. An der linken Wand befinden sich fünf Figuren, das Harren auf die Erlösung darstellend: Aron, Abraham, Johannes der Täufer, Maria Jokobi und Maria Magdalena, weiter die fünf klugen Jungfrauen und Christus selbst, dem sie entgegengehen.

Die Sculpturen an der östlichen Wand der Eingangshalle und die hiemit korrespondirenden Darstellungen an der Portalseite versinnbildlichen die Thatsache der Erlösung. Hoch oben am Mittelpfeiler des Portals erblicken wir daher das Ziel der Verheißung, Maria mit dem Jesuskinde, sodann die Anbetung der heiligen drei Könige; Maria zur Linken mehrere Gerechte, welche auf den kommenden Erlöser hoffen und an ihn glauben; die klugen Jungfrauen, die Kirche und die Magier, dem Stern folgend; Maria zur Rechten die weltlichen Wissenschaften und die thörichten Jungfrauen, das aufgehobene Gesetz. Das große Bogenfeld des in die Kirche führenden Portals enthält endlich die Geschichte Jesu auf Erden und seine Wiederkehr als Richter aller Welt; hier entfaltet sich nun ein großer Reichthum von Figurengruppen. Das Bogenfeld verfällt der Höhe nach in drei Felder; in dem obersten erblickt man den Weltrichter auf dem Throne sitzend, neben ihm knieen fürbittend Maria und Johannes, umgeben von Engeln mit Passionswerkzeugen und Posaunen. In der mittleren Abtheilung erscheint Christus am Kreuz:

zu seinen Füßen liegt als Symbol des besiegten Todes ein Schädel. Rechts gewahren wir Maria und Johannes, links Kriegsknechte; hinter den Ersteren befinden sich die Seligen, hinter den Letzteren die Verdammten, die von einem Teufel fortgerissen werden; über dem Kreuz sehen wir die Apostel, wie zum Gerichte bereit. Die untere Abtheilung zerfällt in zwei Parthieen, wovon die untere auf der einen Seite die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten, auf der andern Seite das Leiden Christi darstellt. Die obere veranschaulicht auf der rechten Seite die Gerechten, in seliger Verklärung aus den Gräbern hervorgehend und von Engeln geführt, auf der Linken die Bösen, die sich mit Mühe aus den Gräbern erheben und von Teufeln geführt werden.

Die himmlische Glorie ist an den vier Bogen über der Thüre in kleineren Reliefs dargestellt; am innersten Bogen befinden sich zwölf Engel, sechs mit Kronen, sechs mit Rauchfässern; am zweiten Bogen befinden sich vierzehn Propheten, am dritten sechszehn Könige aus dem Alten Testament, am vierten achtzehn Patriarchen. Gleichsam als Schlußstein befindet sich in der Mitte eines jeden Bogens eine aufrecht stehende Gestalt; zwischen den Engeln steht ein Engel mit einer Sonne; zwischen den Propheten der heil. Geist in der Stellung eines Betenden; zwischen den Königen Christus mit dem Schwert; zwischen den Patriarchen Gott der Schöpfer, an den sie allein glaubten. Mit diesen plastischen Darstellungen korrespondiren die Sculpturen an den unterhalb der Bogen befindlichen Chorwände. Unterhalb des Bogens mit den Engeln erblickt man den Engel, der zur Begrüßung Mariä herabgesandt wurde; unterhalb der Propheten die Jungfrau Maria, welche von denselben geweissagt wurde. Auf der andern Seite sehen wir die h. drei Könige; der erste steht aufrecht, der zweite deutet mit der Hand auf Maria, der dritte in anbetender Stellung, ebenso der Engel, über welchem ein Stern schwebt. Wir finden sonach in diesen Portalsculpturen den Entwicklungsgang der göttlichen Heilsanstalt in ganz umfassender Weise dargestellt. Was die künstlerische Seite dieser Sculpturen betrifft, so sind sie in allen ihren Theilen mit vieler Sorgfalt und Kunstfertigkeit ausgeführt; die Köpfe sehr individuell, mannigfaltig und edel, besonders die Hände sehr gut gezeichnet, die Motive in den Gewändern glücklich gewählt, die Brüche zwar scharf, aber nicht überladen und wülstig. Beson-

deres Interesse erregen die Sculpturen an der sogenannten Ehethür; wie an mehreren andern romanischen und gothischen Domen, namentlich an der Pfarrkirche in Bamberg, so befindet sich auch am Münster in Freiburg die gegen Mitternacht gelegene „Ehethür," wo wir die Vermählung vor Adam und Eva dargestellt sehen, womit die Verbindung Christi mit seiner Kirche veranschaulicht werden soll. Noch verdienen die Bildwerke am ältern Portal des Münsters in Straßburg (an der Südseite) erwähnt zu werden; sie sind von der Hand der Tochter Erwins, Sabina von Steinbach, gefertigt; in Anordnung und Ausführung derselben gibt sich ein nicht geringer Grad von Kunstbildung zu erkennen.

§ 161.

Sakramenthäuschen, die sieben Stationen von Adam Kraft, die Kanzel in Freiberg.

In dieser Periode versuchte sich die Sculptur vielfach an den sogenannten Sakramenthäuschen, die sie sehr passend mit der Anlage und Eigenthümlichkeit des gothischen Gotteshauses in Einklang zu bringen und sinnreich der Bedeutung des Heiligthums entsprechend zu schmücken wußte. Die Sakramenthäuschen haben gewöhnlich die Gestalt eines schlanken, durchbrochenen Thürmchens in Form der gothischen Bauweise. Häufig kommt es vor, daß das Sakramenthäuschen aus dem Quadrat konstruirt ist, wobei der Altar die Form eines Tisches hat. Bisweilen finden wir auch das der gothischen Architektur innewohnende vegetative Prinzip zur Anwendung gebracht.

Unter den gothischen Sakramenthäuschen zeichnet sich besonders das in der Lorenzkirche zu Nürnberg befindliche, von dem Nürnberger Meister Adam Kraft und seinen Söhnen in den Jahren 1496 bis 1500 gefertigte, durch hohe Eleganz der Form und sinnreiche Verzierung aus. Es hat die Form eines schlanken, durchbrochenen Thürmchens von viereckiger Gestalt und steigt in der Höhe von 64 Fuß zu dem Gewölbe empor. Das vegetative Prinzip ist hier sehr sinnreich dadurch ausgeprägt, daß die Spitze des Thürmchens, da wo es an das Gewölbe anstößt, sich spiralförmig krümmt, gleich einer Pflanze, die in ihrem Wachsthum gehemmt wird. Das Thürmchen ruht auf einem Pfeiler, der von dem knieenden Meister, Adam

Kraft, und seinen zwei Gesellen mit Rücken und Schultern unterstützt wird. Am Geländer, welches das Ciborium umgibt, befinden sich acht Statuen von Heiligen, ebenso an den Thürmchen mehrere kleine Statuen von Heiligen. Das Vorzüglichste am ganzen Werke sind aber die Reliefsculpturen über dem Ciborium, die in sinnreicher Beziehung zu der h. Opferstätte und dem hohen Zwecke des Ganzen die Hauptmomente der Passion darstellen; zuerst der Abschied Jesu von Maria, seiner Mutter, das h. Abendmahl und Christus am Oelberg; etwas höher Christus vor Kaiphas, die Dornenkrönung und Geißelung; noch höher Christus am Kreuz, endlich die Auferstehung. In der Composition und Anordnung dieser Bildwerke, die nur als architektonische Verzierungen gelten wollen und daher weniger ausgeführt sind, gibt sich der Einfluß des A. Dürer zu erkennen. Das Werk wurde von Hans Imhof gestiftet, und der Meister erhielt dafür die Summe von 770 Gulden. Ein anderes Sakramenthäuschen von Kraft befindet sich in der Klosterkirche zu Heilsbronn; es hat die Gestalt eines aus dem Quadrat konstruirten gothischen Thürmchens.

Ein sehr kunstreich gearbeitetes Sakramenthaus ist das zu Dinkelsbühl; das schlanke, zierlich durchbrochene Thürmchen steigt zu beträchtlicher Höhe empor und zeichnet sich vor andern Sakramenthäuschen dadurch aus, daß es mit bemalten Sculpturen verziert ist, ganz unten mit den Statuen der vier größern Propheten, darüber acht Engel, weiter oben acht Apostel und Heilige, zu oberst ein Ecce homo. An der innern Wand des Häuschens sind die Statuen der Stifter des Werks — Mann und Weib — angebracht, knieend vor der von zwei Engeln gehaltenen Monstranz.

Das bekannteste Werk von Adam Kraft sind die sieben Stationen am Wege zum Johanniskirchhof in Nürnberg; sie stellen die Leidensmomente Christi vom Hause des Pilatus bis zur Schädelstätte dar. Ein rührendes Beispiel frommen Gotteseifers gab Veranlassung zu diesem Werke. Martin Ketzel, Bürger in Nürnberg, machte im Jahr 1477 im Gefolge des Herzogs Albrecht von Sachsen eine Pilgerreise nach Jerusalem; fromme Verehrung für den Heiland trieb ihn an, den Leidensweg, den der Erlöser vom Hause des Pilatus bis zur Schädelstätte gewandelt, genau nach den sieben Stationen abzumessen, um diese in seiner Vaterstadt durch ähnliche

Bildwerke in derselben Weise bezeichnen zu lassen. Wie groß war aber sein Schrecken, als er bei seiner Rückkunft sein Verzeichniß der Maaße nicht vorfand! Das Verlangen, seinen Verlust zu ersetzen, ließ ihm keine Rast und Ruhe; er machte daher im Jahr 1488 im Gefolge des Herzogs Otto von Baiern eine zweite Reise nach dem gelobten Land, nahm eine abermalige Vermessung vor und gelangte dießmal mit seinen Maßen glücklich in die Heimath. Hier ließ er die Entfernung der Stationen vom Thiergärtnerthor bis zum Johanniskirchhof genau ausmessen und an einer jeden das betreffende Leidensmoment durch entsprechende Bildwerke darstellen. Die Arbeit wurde dem Meister Kraft übertragen, der die Stationen theils in Rundwerk, theils in Hautreliefs in großen Blöcken von rothem Sandstein herstellte. Kraft hat dieses Werk mit großer Sorgfalt ausgeführt und in diesen Stationen ein herrliches Denkmal seiner Kunstfertigkeit hinterlassen. Die Stellung der Figuren ist würdig, der Gesichtsausdruck edel, der Ausdruck des Schmerzes insbesondere ergreifend, die ganze Darstellung überhaupt wahr und lebendig. Die einzelnen Stationen sind mit folgenden Inschriften versehen:

Erste Station: Hie begegnet Christus seiner wirdigen lieben Muter, die vor großem herzeleit anmechtig ward. IIC Srytt von Pilatus haws.

Zweite Station: Hie ward Symon gezwungen, Christo sein Krewz helfe tragen. IICLXXXXV Srytt von Pilatus haws.

Dritte Station: Hie sprach Christus: Ir Dochter von Jerusalem, nit weint über mich, sunder über ewch und ewre Kinder. IIICLXXX Srytt von Pilatus haws.

Vierte Station: Hir hat Christus sein heiligs angesicht der h. Fraw Veronika auf iren Sleyr gedruckt vor irem haws. VC Srytt von Pilatus haus.

Fünfte Station: Hir trägt Christus das Krewz und wirt von den Juden ser hart geschlagen. VIICLXXX Srytt von Pilatus haws.

Sechste Station: Hir falt Christus vor großer anmacht auf die Erd, bei MC Srytt. — Am Eingang folgt nun ein Bildwerk, welches Christum am Kreuz zwischen den Schächern darstellt; unten der Hauptmann mit den Kriegsknechten, etwas entfernter Maria, von Johannes und den heiligen Frauen unterstützt.

Die siebente Station ist in einem Relief dargestellt, das in die

Kirchhofmauer eingefügt ist; die Inschrift lautet: Hir ligt Christus tot vor seiner gebenedeyten wirdigen Muter, die in mit großem herzeleyt und biterlichen smertz claget und beweynt.

Auch die Kirchenkanzeln zog die gothische Sculptur gerne in's Bereich ihrer künstlerischen Darstellungen, wobei sie nicht selten das vegetative Prinzip bis zur förmlichen Nachbildung eines Blumengewächses in Anwendung brachte. Unter diesen zeichnet sich namentlich die Kanzel in der Domkirche zu Freiberg durch ihre merkwürdige Construktion aus. Sie hat nämlich das Aussehen einer tulpenförmigen Blume; der untere Theil ahmt den Stamm mit abstehenden Stengeln, Blättern und Knospen nach, der obere Theil den Kelch einer Tulpe, so zwar daß der Prediger in einem Blumenkelch zu stehen scheint. Am obern Theil erblickt man in Hautreliefs die Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Ambrosius und Gregor d. Gr., weiter unten vier Engelsgestalten. Die Kanzeltreppe ruht auf mehreren Baumstämmen, am Fuße derselben sind zwei Löwen angebracht, in der Mitte der Meister selbst mit seinem Hund, hinter ihm sein Geselle, der mit dem Rücken die Kanzel unterstützt. Die Anstrengung des Tragens ist vortrefflich in der Stellung wie in den Zügen des Gesellen ausgedrückt, auch die Stellung und der Gesichtsausdruck der übrigen Figuren ist wahr und lebendig. Die Kanzel hat gleiches Alter mit der Kirche, die in den Jahren 1484—1500 neu erbaut wurde.

§ 162.

Holzsculpturen.

Das Chorgestühl in Ulm von J. Syrlin, der Englische Gruß von Veit Stoß, Altarwerke.

Seit dem 14. Jahrhundert fand besonders die Holzsculptur eine eifrige Pflege; indessen hat dieses Jahrhundert keine Werke von anerkannt künstlerischem Werthe aufzuweisen; erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts gelangte dieser Zweig der Sculptur zu einer beträchtlichen Ausbildung. Die Holzsculptur versuchte sich am häufigsten an Altarwerken und Chorstühlen. Das vorzüglichste und berühmteste Werk dieser Art ist das Chorgestühl im Münster zu Ulm, von Jörg Syrlin in den Jahren 1469—1474 gefertigt. Dieses groß-

artige, kunstreich aus Eichenholz gearbeitete Gestühl verdient nicht nur hinsichtlich seiner reichen harmonischen Architektur, sondern mehr noch des daran befindlichen plastischen Schmucks wegen hohe Bewunderung. Es läuft in zwei Reihen zu beiden Seiten des Chors hin; hinter der zweiten Reihe erhebt sich zu einer Höhe von 17 Fuß eine an die Mauer angelehnte reich verzierte Rückwand mit Gesims. Ueber jedem der 89 Sitze wölben sich gothische Schirmdächer, deren Pyramidenspitzen in zierlich geschweifter Giebelform über das Gesims der Rückwand hinausragen. Noch höher streben die in der Mitte und an den Endpunkten des Gestühls befindlichen, in Form von Thürmchen mit durchbrochener Spitze gebildeten Schirmdächer empor. Unter diesen Schirmdächern, die zur kräftigeren Hervorhebung der bezeichneten Stelle dienen, befanden sich ursprünglich Standbilder. Noch höheres Interesse erregt der plastische Schmuck, womit das Gestühl ausgestattet ist. An den Endpunkten und den drei Abtheilungen des Gestühls der untern Reihen befinden sich lebensgroße Brustbilder, von denen die auf der linken Seite die Weisheit und Poesie des Heidenthums darstellen und zwar in den Büsten des Pythagoras, Ptolomäus, Cicero, Terenz, Seneca, Quintilian und Plinius d. J. Das achte Brustbild mit Lorbeerkranz stellt ohne Zweifel den Meister Syrlin dar. Auf der rechten Seite befinden sich gleichfalls acht lebensgroße Brustbilder, welche die Vorherverkündung des Heilands von Seiten des Heidenthums andeuten, und zwar in den Büsten der delphischen, libyschen, tiburtinischen, hellespontischen, kumanischen, kimmerischen und phrygischen Sibyllen — als Prophetinnen aus dem Heidenthum. Das achte Bild wird für das Bildniß der Frau des Syrlin gehalten. — Reicher ist noch das Gestühl der hintern Reihe verziert. In der Nische eines jeden Stuhls erblicken wir ein Brustbild in Hautrelief; die Bilder auf der linken Seite haben die Verkündigung des Herrn von Seiten des Judenthums zum Gegenstande, es treten uns hier die Bildnisse der zwölf Propheten und anderer Gottesmänner des Alten Bundes entgegen. Auf der rechten Seite schauen wir ausgezeichnete Frauen des Alten Bundes, wie Sara, die Königin von Saba u. a. m. Diese Brustbilder sind alle mit ihrem Namen und einem auf sie bezüglichen Spruche bezeichnet. Die Giebelfelder enthalten etwas kleinere Brustbilder, die sich dem Rundwerk nähern, heilige Männer und Frauen des Neuen Bundes;

links die zwölf Apostel, der heilige Stephanus, der heilige Georg, Laurentius und Damian; rechts Kosmas, der Evangelist Lukas, Maria Magdalena, Elisabetha, Walpurgis[1]).

Auch das Chorgestühl in der Stephanskirche zu Wien stammt der Inschrift zufolge von Meister Syrlin her; die daran befindlichen Reliefsculpturen haben unter anderm die Leidensgeschichte unsers Herrn zum Gegenstande. — Auch der Sohn dieses Meisters, Jörg Syrlin der Jüngere, hat sich mit vielem Glück in der Holzsculptur versucht; seine gelungensten Werke sind die Chorstühle im Kloster zu Blaubeuern (vom Jahr 1496) und der Kanzeldeckel im Münster zu Ulm (1510).

Um dieselbe Zeit wirkte in Nürnberg der berühmte Bildschnitzer Veit Stoß, auf dessen Kunstbildung A. Dürer großen Einfluß übte; sein vorzüglichstes Werk ist der „Englische Gruß" in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Dieses originelle, in Form eines Rosenkranzes gebildete Werk wurde im Jahr 1518 von Anton Tucher gestiftet und hängt vor dem Altar in beträchtlicher Höhe frei von dem Gewölbe herab. Der Kranz von Rosen ist 13 Fuß hoch und 11 Fuß breit. In der Mitte desselben befindet sich in bemalten Schnitzwerken Maria und der verkündigende Engel von andern kleinern Engeln umschwebt. Oben am Kreuz schwebt zwischen anbetenden Engeln Gott Vater, den Segen ertheilend; unten gleichfalls ein Engel, der das den Fußboden bildende Gewölk unterstützt. In den Rosenkranz sind in kleineren rundlichen Reliefs die sieben Freuden Mariä eingeflochten. Am Kreuz herab hängt die Schlange mit dem Apfel, welcher Maria den Kopf zertreten soll. Das Ganze ist zierlich bemalt und vergoldet. Der Umstand, daß der Rosenkranz frei in der Luft schwebt, ist dem Werke in hohem Grade günstig, da sich alle äußern Umrisse schärfer gegen die Luft absetzen. Veit Stoß hat sich in diesem originellen, sorgfältig ausgeführten Werke als einen der ersten Bildner seiner Zeit zu erkennen gegeben; wenn auch einzelne Theile feiner gebildet sein könnten, z. B. die Köpfe schöner, der Gesichtsausdruck edler, so bleibt das Ganze immerhin ein vortreffliches Werk. Leider stürzte der Rosenkranz im Jahr 1817 von

---

[1]) Man vergleiche hierüber die treffliche Beschreibung im „Conversations-Lexikon für bildende Kunst, von Fr. Faber. II. Bd.

beträchtlicher Höhe herab und zerschellte in tausend Stücke; er wurde jedoch meisterhaft wieder hergestellt[1]).

Unter den Altarwerken verdienen besonders die in Zwickau, Schwabach, Heilbronn und Dinkelsbühl eine Erwähnung. Das Altarwerk in der Frauenkirche zu Zwickau wurde von dem bekannten Maler und Lehrer A. Dürer's, Michael Wohlgemuth, gefertigt; es enthält neun lebensgroße, reich vergoldete und bemalte Statuen. Das Altarwerk in Dinkelsbühl stammt von Fr. Herlin, der sich einen ebenso hohen Ruf in der plastischen Kunst wie in der Malerei erwarb; von diesem Meister rühren auch die bekannten Altarwerke in Nördlingen und Rothenburg an der Tauber her.[2]) Ein Altarwerk von hohem Kunstwerthe befindet sich in der Frauenkirche zu Bamberg; es wurde von Veit Stoß im Jahr 1523 gefertigt und stellt in lebensgroßen Figuren die Anbetung der Hirten dar. Auch Simon Baider in Konstanz hinterließ mehrere treffliche Holzsculpturen, die namhaftesten sind: die Reliefs an den Flügelthüren des Hauptportals am Münster in Konstanz; sie stellen die Leidensgeschichte des Herrn dar und wurden im Jahr 1475 vollendet. Noch verdient ein kunstvolles Schnitzwerk, das sich in der Stiftskirche zu Kreuzlingen befindet und aus dem 17. Jahrhundert stammt, genannt zu werden; es besteht aus mehr als zweihundert Figuren und stellt die Lebens- nnd Leidensgeschichte Christi dar; die technische Behandlung des Ganzen ist meisterhaft, die Figuren sind vortrefflich gezeichnet und die einzelnen Charaktere und Handlungen mit vieler Wahrheit und Treue dargestellt.

§ 163.

Sculpturen an Grabdenkmälern.

Das Grabmal des heil. Sebald von P. Vischer, Hans Morung.

Die höchste Stufe der Ausbildung erreichte die deutsche Plastik unter dem Nürnberger Meister Peter Vischer, der in Rücksicht auf plastisches Talent und feine Kunstbildung nicht nur die früheren Bildner, sondern auch seine Zeitgenossen weit überragt. Diese Ueber-

---

[1]) Vergl. Waagen, Kunst und Künstler in Deutschland.

[2]) Vergl. die Abtheilung über „Malerei“ § 134.

legenheit verdankt Vischer, wenigstens theilweise, einem längeren Aufenthalt in Italien, namentlich in Florenz, wo er sich mit dem größten Eifer dem Studium der alten Meisterwerke hingab. Doch hielt sich Vischer von sclavischer Nachahmung ferne und wußte die Originalität seines Künstlergeistes zu bewahren, so daß es ihm gelang, Werke zu schaffen, die das Gepräge ächt deutschen Wesens an sich tragen; nur in der Hereinziehung des Antiken zeigt sich in manchen seiner Compositionen der italiänische Einfluß. Seine Werke, die sich zum größten Theil in Nürnberg befinden, zeichnen sich alle mehr oder weniger durch Reichthum der Erfindung, Reinheit der Zeichnung, Lebendigkeit in Stellung und Bewegung, durch Ernst und Würde des Ausdrucks aus: Das bedeutendste Werk dieses Meisters ist das berühmte Grabmal des heiligen Sebald in Nürnberg — eine überaus reiche und sinnvolle Composition.

Das Grabmal von Bronze ist in der Mitte des Chors der Sebalduskirche errichtet und schließt sich in der Form an den schon früher vorhandenen Sarg des heil. Sebald an. Bereits im Jahr 1394 wurde nämlich ein mit Gold- und Silberblech überzogener Sarg in einfach gothischer Form zu Ehren des heil. Sebald aufgestellt; die Form dieses Sarges war im Allgemeinen für die Anlage des Vischer'schen Werkes maßgebend. Das bronzene Denkmal besteht aus einem Untersatz und aus einem von acht gothischen Pfeilern getragenem Schirmdach. An diesen beiden Theilen treten uns nun sinnreich geordnet und trefflich ausgeführt eine Menge plastischer Darstellungen entgegen. An den beiden Seitenlängen des Untersatzes sehen wir die Wunder des h. Sebald in kleineren Basreliefs dargestellt; obgleich diese weniger in die Augen fallen, so dürften sie doch das Vorzüglichste des ganzen Werkes enthalten. Auf zierlichen Säulchen erheben sich sodann die 1 Fuß 8 Zoll hohen Statuen der zwölf Apostel, acht an den langen, vier an den schmalen Seiten. An diesen Statuen bewundert man hauptsächlich das Mannigfaltige in den Charakteren, das Edle im Gesichtsausdruck, die Würde in den Stellungen, die einfachen und schönen Motive in den Gewändern, überhaupt die sorgfältige Ausführung in allen Theilen. Es verdient daher alle Anerkennung, daß man in der neuern Zeit daran dachte, diese Statuen durch Abgüsse in weitern Kreisen bekannt zu machen. Die zwölf kleineren Statuen stellen ohne Zweifel Kirchenväter dar.

Die verzierenden Figürchen an der Basis, den Spitzen der Bogen und am Gesimse unter dem Sarge sind großentheils der heidnischen Mythologie entlehnt und deuten auf italiänischen Einfluß. Dieses Gemisch des Gothischen mit dem Antiken tritt auch in den architektonischen Verzierungen hervor; hier aber konnte die Verbindung zweier so ungleichartiger Elemente nur störend wirken, so z. B. zielt die ganze Anlage der drei Thürmchen, welche sich über dem Traghimmel erheben, auf hochanstrebende gothische Spitzthürmchen; durch die vielen im Kreisbogen gehaltenen kleinen Bogen und Decken wird aber der aufstrebende Charakter des Ganzen gehemmt, und die Thürmchen erhalten hiedurch etwas Stumpfes und Gedrücktes. Etwas weiter unten als die Apostel erblicken wir in der Mitte der schmalen Seiten auf der einen den h. Sebald, auf der andern den Schöpfer des Werks, Peter Vischer — eine kurze, gedrungene Gestalt von ehrenfestem Ansehen, in ledernem Schurzfell und mit der Kappe, womit er in der „Gießhütten" angethan war. Am Sockel ist die Inschrift zu lesen: „Peter Vischer Bürger in Nürnberg machet dieses Werk mit seinen Söhnen im Jahr 1519. Ist allein Gott dem Allmächtigen zu Lob und St. Sebald. Dem Himmelsfürsten zu Ehren mit Hülfe Andächtiger von dem Allmosen bezahlt." Die freiwilligen Spenden zu diesem Werk beliefen sich auf 26,000 Gulden — eine für jene Zeit sehr bedeutende Summe. — Die Anordnung und Gruppirung der einzelnen Compositionen, die charakteristischen Verhältnisse der verschiedenen Gestalten, der edle und wahre Ausdruck der Köpfe, die frommen sinnvolen Gebärden und Stellungen — Alles dieß erhebt das Grabmal des h. Sebald zu einem der bedeutendsten Werke der christlichen Plastik[1]).

Außer diesem Grabdenkmal verdienen noch folgende ihrer gelungenen Sculpturen wegen genannt zu werden: das Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen († 1243) in der Elisabethenkirche zu Marburg; das des Herzogs Heinrich IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau; das der h. Gertrudis in Altenburg an der Lahn vom Jahr 1334; der Grabstein des Johann von Holzhusen und seiner Frau im Dom zu Frankfurt am Main vom Jahr 1371. Das Grabmal des Landgrafen Heinrich II. und seiner Ge-

[1]) Man vergl. hierüber Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I. Bd. 4. Br.

mahlin Elisabeth in der Elisabethenkirche zu Marburg vom Jahr 1376. Bedeutender als diese ist aber das große Grabdenkmal in Hautrelief an der Außenwand der Sebalduskirche in Nürnberg, von Adam Kraft, auf Veranlassung der Familie Schreyer im Jahr 1492 gefertigt; der Schmerzensausdruck in den Gesichtern ist sehr wahr und ergreifend, das Ganze überhaupt in allen Theilen sorgfältig ausgeführt.

Zu Ausgang des 16. Jahrhunderts treffen wir noch einen hervorragenden Bildhauer, den Meister Hans Morung in Konstanz; sein Hauptwerk befindet sich in der Stephanskirche daselbst. Es stellt die Grablegung Christi dar: drei Männer sind mit dem Leichnam Christi beschäftigt, daneben Maria in Ohnmacht gesunken, von trauernden Frauen unterstützt; Stellung, Gebärden und Ausdruck sind meisterhaft. Von da an bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts trat in Deutschland, außer Kollin in Tyrol, kein Bildhauer von Bedeutung hervor; Kollin's Basreliefs in der Hofkirche zu Insbruck zeichnen sich durch Reinheit der Zeichnung, Wahrheit und Treue der Darstellung und edlen Ausdruck aus.

§ 164.

Die Plastik in Frankreich und der Niederlande.

In Frankreich gelangte die plastische Kunst nie zu jener Ausbildung wie in Italien und Deutschland; sie entwickelte sich erst zu einer Zeit, wo der Kunstgeschmack bereits sehr verderbt war und sich in Sinnenreiz gefiel. Unter den älteren Meistern finden wir indessen mehrere, die einem ernsteren Ziele nachstrebten und deren Werke den Anforderungen der christlichen Kunst einigermaßen genügen. In den später hervorgetretenen Werken hingegen spiegelt sich mehr oder weniger das hohle, theatralische Prunkwesen jener Zeit ab. Die ältesten plastischen Werke von Bedeutung sind die von Gougeon, Pilon und Sarazin. Der erstere, den man den französischen Phidias zu nennen pflegte, blühte zur Zeit Franz I.; sein bestes Werk ist „Christus im Grabe von trauernden Freunden umgeben." Von Pilon († 1608) sind mehrere gelungene Figuren und Basreliefs vorhanden, unter andern die vier Evangelisten am Grabmal Franz I., ferner einige Figuren von Propheten und die Auferstehung Christi. Sehr sinnig

sind seine Basreliefs, die „Charitas“ und den „Triumph der Religion“ darstellend. Die besten Werke von Sarazin (1598—1666) sind seine Reliefsculpturen — allegorische Darstellungen der Gerechtigkeit, Klugheit und Liebe.

Im 17. Jahrhundert traten gleichzeitig zwei hochbegabte Meister hervor: Pierre le Gros (1628—1714) und Girardon (1628 bis 1715). Von dem ersten befindet sich im Invalidendome zu Paris eine vortreffliche Gruppe von sinnreicher Erfindung und würdigem Ausdruck, „Ludwig der Heilige, die Armen speisend.“ Girardon fertigte zwei gelungene Statuen für das Grabmal von Louvois, die Weisheit und Wachsamkeit darstellend. Zu den namhaftesten plastischen Werken Frankreichs gehören die von Coustou († 1777), seine Sculpturen am Grabmal des Dauphin und seiner Gemahlin — Sinnbilder der Religion und der Unsterblichkeit — sind von hohem künstlerischem Werthe; das Ganze ist sehr sinnig gedacht und passend gruppirt. An der hintern Seite des Monuments erblickt man die Symbole der Hoffnung und der Ewigkeit; in den beiden Figuren der Religion und der Unsterblichkeit prägt sich tiefer Ernst und edle Würde aus; die Figur der Religion — ein Kreuz in der Rechten — neigt sich voll sanfter Trauer gegen die Urne; die Figur der Unsterblichkeit hält eine Schlange in der Hand, die einen Kreis bildet. Zwischen diesen beiden Figuren blickt ein Genius trauernd nieder. Auf der andern Seite befindet sich das Sinnbild der Zeit in Gestalt eines kräftigen Greises, der den Fuß auf Trümmer setzt. Auch die Leistungen von Puget und Pigalle sind sehr beachtenswerth; von Puget (1637—1707) sind zwei Statuen von hohem künstlerischem Werthe vorhanden: die Statue der unbefleckten Empfängniß, umgeben von einem Engelchor, und die Statue des heil. Sebastian, beide zu Carignano in Genua. Pigalle (1714—1785) gelangte zu hohem Ruf durch das bekannte Grabmal des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg. Vortrefflich ist auch seine Statue des heiligen Augustinus in der Kirche St. Sulpice zu Paris.

Was die plastische Kunst in der Niederlande betrifft, so haben sich hier folgende Künstler hervorgethan; Vervoort, Verbruggen und Quellyn. Die Blüthezeit des erstern fällt in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts; er hinterließ mehrere treffliche Sculp-

turen, unter andern eine Statue des heil. Johannes von Nepomuk, ferner zwei Statuen von Petrus und Paulus und eine symbolische Figur der Ewigkeit, sämmtlich in Antwerpen. Von geringerer Bedeutung sind die Leistungen der beiden andern.

Obgleich die plastische Kunst im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich und der Niederlande eine eifrige Pflege fand, so trat doch in dieser Zeit nur eine verhältnißmäßig geringe Anzahl religiöser Darstellungen hervor. Dieß hat wohl zunächst in dem eingerissenen religiösen Indifferentismus seinen Grund. Die Reichen und Großen, welche plastische Werke anfertigen ließen, bestimmten solche zumeist für ihre Palläste und Landhäuser und wählten hiefür dem herrschenden Zeitgeschmack gemäß am liebsten weltliche, namentlich mythologische Gegenstände. Die Kirche aber besaß einestheils nicht mehr wie in alten Zeiten die nöthigen Mittel, um die Kunst entsprechend unterstützen und ermuntern zu können. Auf der andern Seite konnte es der Kirche bei der unter den Künstlern herrschenden Glaubenslosigkeit nur erwünscht sein, wenn sie sich mit ihren Kunstbestrebungen vom religiösen Gebiete ferne hielten.

Wiederaufblühen der Plastik zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

§ 165.

Canova, Thorwaldsen, Dannecker; die neuere Zeit.

Einen neuen Aufschwung nahm die plastische Kunst zu Anfang dieses Jahrhunderts und zwar in Folge der wiedererwachten Vorliebe für die Meisterwerke des klassischen Alterthums. Wie in der Malerei und Architektur des 17. Jahrhunderts, so war auch in der Plastik, namentlich in Frankreich, jener geschmacklose Styl zur Geltung gelangt, der sich durch schwülstiges theatralisches Prunkwesen charakterisirt, und der an die Stelle christlicher Grazie die Geziertheit setzte. Diese verkehrte Richtung ward durch das in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wieder eifriger betriebene Studium der altklassischen Werke verdrängt und hiemit zugleich die Rückkehr zur Reinheit der klassischen Formen angebahnt. Hiedurch hatte die Kunst allerdings einen beträchtlichen Schritt vor-

wärts gethan, da sie sich wenigstens von der Verzerrung und Unnatur lossagte. Ob aber die christliche Plastik sich nur am Griechenthum heranbilden kann und ob die christliche Idee zu ihrer würdigen Repräsentation altgriechischer Formen bedarf, ist eine andere Frage. Ein sehr competenter Richter — J. Führich in Wien — spricht sich dahin aus: „In der gränzenlosen Verwirrung der Ideen und dem Durcheinanderschreien unzähliger, theils verschuldeter, theils unverschuldeter Irrthümer in Leben, Wissenschaft und Kunst, in welchen die europäische Menschheit seit drei Jahrhunderten sich abarbeitet, ist es auf dem Kunstgebiete besonders die Plastik, die, ihrer Aufgabe am allerwenigsten bewußt, ihre wahre Heimath nun durchaus nirgend anders, als im alten griechischen Heidenthum zu haben wähnt, und durch diesen Wahn eben sich aller Heimath, alles festen gesicherten Bestandes beraubt" u. s. f.

Als der eigentliche Wiederhersteller der plastischen Kunst ist Cánova zu betrachten (1760—1822). Dieser große Meister, der als leuchtendes Gestirn in der Plastik glänzt, verband mit ausgezeichneten Geistesanlagen und technischen Kenntnissen einen tief religiösen Sinn. Gleich den früheren italiänischen Meistern bildete er seinen Styl durch gründliches Studium der Natur und der Werke des griechischen und christlichen Alterthums, wodurch es ihm gelang, jene genialen Gebilde zu schaffen, die mit den besten des Alterthums wetteifern können. Unter seinen Sculpturen religiösen Inhalts zeichnen sich besonders folgende aus: 1) Eine kolossale Statue der Religion, d. h. der Kirche, gefertigt zum Andenken an die Befreiung des Papstes Pius VII. aus der Gefangenschaft und seine Wiedereinsetzung in Rom. Diese Statue entspricht vollkommen dem erhabenen Gegenstande, den sie repräsentirt: tiefer, Ehrfurcht gebietender Ernst prägt sich in der ganzen Figur aus, ihre Haltung und Stellung verkündet hohe Würde; der Kopf ist von edler Form und seelenvollem Ausdruck. Eine ähnliche Statue der Religion von demselben Meister befindet sich am Grabmal Clemens XIII. 2) Die büßende Magdalena, in knieender, etwas zurückgebeugter Stellung; der Meister wußte die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Magdalena sinnvoll zu vereinigen im Ausdruck der reizenden Gestalt, der Reue und Bußfertigkeit, sowie der vertrauensvollen Hoffnung. Sehr zu loben ist es, daß der Künstler es ver-

schmähte, der Büßerin, wie es so häufig geschieht, üppige sinnliche Formen zu geben, da es sich hier um Reue und Zerknirschung handelt, sinnliche Reize aber weder Bußgeist einflößen, noch repräsentiren. Obgleich man es aber den Körperformen ansieht, daß sie von vielem Fasten, Wachen und Kasteien abgezehrt sind, so treten doch noch die Umrisse einer einst blühenden Gestalt hervor: das Gesicht hat den Ausdruck wahrer tiefer Reue, gemischt mit ruhiger Hoffnung. 3) Von hoher künstlerischer Vollendung sind die symbolischen Figuren am Grabmal der Erzherzogin Christine in der Augustinerkirche zu Wien, die Glückseligkeit, die Tugend und die Wohlthätigkeit darstellend. 4) Nicht minder gelungen sind zwei Basreliefs dieses Meisters, wovon das eine die „Wohlthätigkeit," das andere die „Kreuzabnahme" darstellt; die ruhige Ergebung im höchsten Schmerz finden wir im Gesichte des Leichnams meisterhaft ausgeprägt[1]. Obgleich Canova die antiken Meisterwerke zum Muster nahm und an denselben sich heranbildete, so verfiel er doch keineswegs in sklavische Manier, wußte vielmehr als gläubiger Katholik diese Formen mit dem christlichen Gedanken zu beseelen und sie zum würdigen Ausdruck eines tiefen christlichen Gefühls zu machen.

Hohe Verdienste um die Plastik erwarb sich ferner der Däne Thorwaldsen (geb. 1770), ein durchaus edler, ächt künstlerischer Charakter, aber im einseitigen Streben nach Griechenthum befangen. Wenn indessen auch seine Werke sich mehr der Antike nähern und nicht jenes innige christliche Gepräge wie die von Canova haben — was freilich bei einem nüchtenen Protestanten kaum möglich war, so kommen sie doch, was künstlerische Vollendung und Reinheit der Form betrifft, denen Canova's sehr nahe. Die meisten religiösen Werke Thorwaldsen's schmücken die neue Frauenkirche zu Kopenhagen; es sind dieß folgende: 1) Am Altar befindet sich eine Statue „Christus nach der Auferstehung seinen Jüngern sich zeigend." Die Figur hat einen würdevollen Ausdruck, ihre Stellung ist voll fester Ruhe, die Züge des Antlitzes zeigen Ernst mit Milde gepaart. 2) Ein Basrelief, „die Taufe Christi" darstellend. 3) Ein Basrelief, die „Einsetzung des h. Abendmahls." 4) Ein anderes Basrelief, „Christus, das Kreuz tragend." 5) Statuen der vier Evan-

[1]) Man vergl. Cicognara, Storia della Scult. III, 264.

gelisten in Lebensgröße. 6) Eine große Gruppe, „Johannes in der Wüste predigend." 7) An den Pfeilern des Haupteingangs stehen die zwölf Apostel. An allen diesen Figuren sind die antiken Gesichtsformen vorherrschend[1]). Führich sagt hierüber: „Was mit dem Verstande, etwa nach Art des Mimen, der von außen und oben herab sich in den Geist seiner Rolle einzustudiren sucht, erreicht werden kann, ist in diesen Werken erreicht; allein bei einem Gegenstande, der, wie die christliche Kunst, durchaus Gesinnung voraussetzt, genügen diese Mittel nicht. Wie wir im Leben schon jedes erkünstelte, an sich unwahre Gefühl Comödie nennen, so ist Thorwaldsen in diesen Bildwerken — so meisterhaft sie auch von Seiten der Anwendung äußerer Kunstmittel erscheinen — dennoch nichts als ein Schauspieler. Die vernünftige, allein consequente und ganze Form des Christlichen in der Welt ist das Katholische, somit nothwendig alle christliche, oder besser alle Kunst eine katholische. Die innere Natur aber, das eigentlichste Wesen des im allgemeinen oder katholischen Sinn Christlichen ruht im ganzen Menschen, vorzugsweise aber in der Gesinnung, in der Willensrichtung. Daraus geht hervor, daß eine nicht katholische christliche Kunst um so weniger denkbar ist, je seltener mit Kunstbefähigung so ausgerüstete Geister wie Thorwaldsen sind"[2]).

Einen gleich hohen Rang in der plastischen Kunst wie Thorwaldsen nimmt Dannecker ein (geb. in Stuttgart 1758). Unter seinen religiösen Darstellungen zeichnet sich besonders die Statue von Christus aus, jetzt in der Isaakskirche zu Petersburg. Die Hauptidee des Künstlers war: Christus als den liebevollen göttlichen Lehrer der Menschheit darzustellen. Diese Aufgabe ist dem Meister auch trefflich gelungen; der Heiland der Welt ist dargestellt in Kraft des Mannesalters, in hoher Gestalt von den schönsten Verhältnissen. Das Gesicht ist voll erhabener Würde, Ruhe und Weisheit, es athmet die größte Liebe und die innigste Theilnahme für die gefallene Menschheit. Das große und klare Auge zeugt mehr von tiefem Sinne, als von großer Beweglichkeit; der Mund, halb geöffnet

[1]) Vergl. Kunstblatt, Jahrg. 1822, Nr. 17, 24, 35.

[2]) Führich's Autobiographie im Almanach „Libussa" für 1844. Seite 352. Vergl. hiemit in Menzel's Literaturblatt, den Aufsatz über den Kölner Dombau.

wie bei einem Sprechenden, bewegt sich sanft; die hohe und breite Stirne ist voll stillen Ernstes und heller Einsicht; die rechte Hand richtet sich auf die Brust, die linke deutet gen Himmel. Ein anderes treffliches Werk dieses Meisters ist die Statue des Evangelisten Johannes [1]).

Außer diesen Meistern that sich Konrad Eberhard rühmlich hervor. Unter seinen Bildwerken zeichnen sich hauptsächlich vier Basreliefs aus: die Kreuzabnahme, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Frauen, dem Grabe des Herrn zuwandelnd, namentlich aber die „Bekehrung Pauli." Christus mit dem Kreuz erscheint zwischen zwei schwebenden Engeln dem Saulus; der Contrast zwischen der zusammensinkenden Bewegung und Gemüthserschütterung des Saulus und dem ihm als Bote des Friedens entgegenschwebenden Heilande voll liebeathmender Ruhe ist von mächtiger Wirkung. Auch Schuhmann in Rom und J. Flarmann haben Treffliches geleistet; das gelungenste Werk des letzteren Künstlers ist eine kolossale Gruppe, den Erzengel Michael darstellend, wie er den Satan besiegt.

Unter den Bildhauern der neuesten Zeit verdienen vornehmlich die Gebrüder Joseph und Emanuel Max, geb. zu Bürgstein im Leitmeritzer Kreise, genannt zu werden. Nachdem beide im Atelier und unter der Leitung ihres Vaters die erste technische Fertigkeit erworben hatten, entwickelte sich ihr reiches Talent bei einem längern Aufenthalt in Rom, wo sie mit unermüdlichem Eifer die alten Meisterwerke studirten, zu vollendeter Kunstausbildung. Religiös mit ächt katholischem Sinn, wandten sich beide Brüder in ihrer künstlerischen Thätigkeit mit aller Entschiedenheit dem Religiösen zu und trugen die Reinheit und gläubige Frömmigkeit ihrer Seele auch in ihre plastischen Werke über. Joseph Max, geb. 1804, bewährte seine Meisterschaft in einer Menge trefflicher Bildwerke; zu den besten gehören neun Figuren in Lebensgröße an der neuen Marienbaderkirche; ferner die Steingruppe „Tobias" an dem Blindeninstitut zu Prag; das Krach'sche Monument auf dem Prager Friedhof, den segnenden Heiland darstellend; das Grabmal des heil. Veit in der Domkirche daselbst; eine h. Ludmilla; ein Sarkophag mit dem Jesuskinde, zu Santander in Spanien. Das beste Bildwerk weltlichen

---

[1]) Vergl. Kunstblatt, Jahrg. 1824, Nr. 70.

Inhalts ist die Franzensstatue in Prag nebst den sie umgebenden 25 Figuren. Leider starb dieser treffliche Künstler bereits am 18. Januar 1855. Der noch lebende jüngere Bruder Emanuel hat gleichfalls seine Heimath mit vielen Meisterwerken bereichert; hieher gehören besonders: eine heil. Ludmilla in der Domkirche zu Prag; die Slawenapostel Cyrillus und Methodius; Christophorus, Gottfried von Bouillon u. a. m. — Noch verdient der leider zu frühe verblichene Bildhauer Glunz in Freiburg i. Br. erwähnt zu werden; seine im gothischen Styl ausgeführten Sculpturen im Münster zu Freiburg zeugen von richtigem Stylgefühl und hoher Meisterschaft in der Technik.

Da seit dem Wiedererwachen des kirchlichen Lebens nicht nur die plastische Kunst wieder mehr und mehr dem Inhalt des christlichen Lebens sich zuwendet, sondern auch das Interesse des Publikums für religiöse Bildwerke sich lebhafter zu regen beginnt, so dürfte es nicht überflüssig sein, eine auf die Bildwerke bezügliche Verordnung des Kirchenraths von Trient in Erinnerung zu bringen, die da sagt: „Nemini licere ullo in loco vel in Ecclesia, etiam quomodolibet exemto, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopis approbata fuerit.“ Sess. XXV.

§ 166.

Uebersichtliche Darstellung, den Stand der christlichen Kunst der Neuzeit betreffend.

Es wurde durch alle Epochen der christlichen Kunstentwicklung und auf jedem ihrer Gebiete die Richtigkeit des Eingangs aufgestellten Satzes nachgewiesen, daß die Kunst mit der Entwicklung des religiösen Lebens stets Hand in Hand geht und gewissermaßen nur der Sprecher der innersten Lebensgesinnungen einer jedesmaligen Culturperiode ist. Die christliche Kunst gedieh und blühte herrlich, so lange sie im Bunde mit der Kirche und von ihrem Geiste getragen war; und sie sank und verweltlichte wieder in dem Maße, als der tiefe belebende Geist, der einst die großen Meisterwerke schuf, aus ihr zu weichen begann. Welch' ein inniger Connex zwischen Religion und Kunst besteht, finden wir insbesondere im Entwicklungsgang und Stand der christlichen Kunst der Neuzeit bestätigt;

denn von der Zeit an, wo man unbefriedigt von der Nüchternheit des Rationalismus und der Aufklärerei sich wieder dem positiven Christenthume zuwandte, wo das katholische Bewußtsein wieder erwachte und das kirchliche Leben mehr und mehr erstarkte, hat auch die Kunst sich wieder dem Inhalt des christlichen Lebens zugewendet und auf allen Gebieten einen neuen mächtigen Aufschwung genommen.

Um diesen Umschwung seiner ganzen Größe und Bedeutung nach würdigen zu können, dürfen wir nur auf den Zustand zurückblicken, in welchem sich die Kunst zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts befand. Noch im ersten Dezennium unseres Jahrhunderts, wo der Rationalismus im Protestantismus und der Josephinismus in der katholischen Kirche Deutschlands vorherrschend war, lag die christliche Kunst völlig darnieder; entweder hielt sie sich von der Behandlung des christlichen Lebens völlig ferne, oder sie stellte sich demselben feindselig gegenüber. Die Poesie wandte sich einer nüchternen, vom Glaubenskern getrennten Moral oder antichristlichen Tendenzen zu. Die Kirchenmusik war mehr oder weniger in den Opern- und Concertstyl übergegangen, und manche profane Tonstücke, die der vollen Weltlichkeit Thür und Thor öffneten, hatten sich in viele Kirchen eingeschlichen und darin behauptet. Das Kirchenlied hatte entweder einen weichlich-sentimentalen oder trocknen lehrhaften Charakter angenommen; und viele der alten kernhaften Lieder, deren himmlische Melodien durch so viele Jahrhunderte die Herzen erquickt und erhoben hatten, wurden verdrängt und durch flache, gehaltlose ersetzt. In der Architektur war zum Theil noch die Geschmacklosigkeit des Zopfstyls vorherrschend, der die romanischen und gothischen Dome durch die barockesten Anbauten verunstaltete, und wo die Kunst schöpferisch auftrat, machte sie eine steife Einförmigkeit geltend und behandelte das Gotteshaus gleich einem gewöhnlichen Lehr- und Betsaal. Die Malerei und Sculptur eiferte der Antike nach oder gefiel sich im Sinnenreiz. Und was die Meisterwerke des christlichen Mittelalters betrifft, so wurden sie als Produkte finsterer Barbarei, als Ausgeburten des Ungeschmacks verschrieen.

Welch' ein ganz anderes Bild stellt sich uns heute dar! Jetzt gilt es nicht mehr als Merkmal höherer Geistesbildung, die altchristlichen Kunstwerke mit vornehmer Geringschätzung zu ignoriren oder zu bespötteln; selbst unter den Protestanten hat man sich zur gerech-

teren Würdigung jener erhabenen Denkmäler christlichen Geistes und Lebens erhoben. Die Kunst ihrerseits hat sich aber wieder entschieden in den Dienst der Kirche begeben und an die große Vergangenheit angeknüpft, von welcher sie die Reformation geschieden. — Vorbereitet ward dieser Umschwung zum Theil durch die romantische Schule; denn diese war es zunächst, die wieder die Aufmerksamkeit auf die Meisterwerke der christlichen Kunst hinlenkte, und das Mittelalter in's Bereich ihrer künstlerischen Darstellungen zog, so wie sich denn auch ihre Traditionen in den Kunstschulen fortpflanzten. Den hauptsächlichsten Antheil an der neuen Kunstentwicklung hat aber die große geistige Bewegung, die auf dem Felde der katholischen Wissenschaft seit Möhler, Klee und Görres zu Tage getreten, deren nächste Folge war, daß das katholische Bewußtsein lebhafter erwachte und das kirchliche Leben mehr erstarkte. Der neubelebte kirchliche Geist zündete aber auch in der Kunst, und sie schwang sich von da an rasch zu einer Höhe empor, die an die schönsten Zeiten ihrer Blüthe erinnert.

Werfen wir vor Allem einen Blick auf das poetische Gebiet, so begegnen wir einer nicht unansehnlichen Schaar begabter Sänger, die dem lange entweihten Gefäß der Poesie wieder ächten, frischen Lebenstrank boten und deren künstlerischem Streben es bereits gelungen, der christlichen Poesie wieder einen seit langem nicht mehr behaupteten Platz zu erobern. Die Reihe dieser Sänger wurde durch die Romantiker Schlegel, Novalis, Werner, Tiek, Schenkendorf u. a. eröffnet; und wenn diese auch nur wenig zu Tage förderten, was mit Recht unter die geistliche Poesie gerechnet werden kann, weil es mehreren derselben an gläubiger Ueberzeugung fehlte, so gebührt ihnen doch das Verdienst, eine mächtige Reaktion gegen die Herrschaft des Humanitätscultus eingeleitet und die Poesie in eine neue, bessere Bahn gelegt zu haben. Was bei den Romantikern nur äußerlich, als bloße Aesthetisirung des Katholizismus zu Tage getreten, sollte aber bald innerlich frisch und lebendig sich gestalten; denn die hierauf gefolgten Dichter: Clemens Brentano, L. Pyrker, P. Smets, G. Görres ließen ächt christliche Töne erklingen; insbesondere rechnen wir hieher die Marienlieder von C. Brentano und G. Görres, die Perlen der Vorzeit von Pyrker und die Epheukränze von Smets. In der neuesten Zeit

endlich hat sich die Poesie in der Lyrik des Oscar von Redwitz und der Gräfin Hahn-Hahn, sowie in den didactischen und epischen Dichtungen des A. Werfer, Pape und Gedeon von der Heide entschieden zum lebendigen Wort der katholischen Wahrheit Bahn gebrochen; denn der Katholizismus ist der eigentliche Nerv ihrer Poesien — die Seele des Ganzen. Der außerordentliche Beifall, womit diese Sänger — vor allen Oscar v. Redwitz — gekrönt wurden, dient zum Beweise, daß sie eine Saite angeschlagen, die in den Herzen der Gegenwart mächtigen Wiederhall findet.

Blicken wir auf das Gebiet der kirchlichen Tonkunst, so hat sich zwar unsere Zeit hier nicht sonderlich produktiv erwiesen und nur wenige für den kirchlichen Gebrauch geeignete Tonstücke und Melodien zu Tage gefördert. [1]) Bei dem vielen Trefflichen, so uns das christliche Alterthum überlieferte, ist übrigens etwas Neues schon gar nicht nöthig; es gilt hier hauptsächlich, das Alte anerkannt Tüchtige in seiner Reinheit zu bewahren und da, wo es abhanden gekommen oder verunstaltet worden, wieder herzustellen. Und in dieser Beziehung ist in unserer Zeit ein merklicher Schritt zum Besseren gethan worden. Hiefür spricht namentlich das erhöhte Interesse, das sich seit zwei Decennien bei dem höhern und niedern Clerus, sowie theilweise unter dem Lehrerstande für die Reinheit und Würde der kirchlichen Tonkunst zu erkennen gibt. Nicht nur, daß sich von vielen Seiten her klagende Stimmen über Verweltlichung der Instrumental- und Figuralmusik, über Verflachung des Kirchengesangs, Ausartung des Orgelspiels u. s. w. vernehmen ließen, ist man in der neuern Zeit auch ernstlich auf Beseitigung der eingeschlichenen Mißbräuche und auf Verbesserung der kirchlichen Gesangweisen bedacht, und bereits an vielen Orten in dieser Richtung thätig gewesen. Insbesondere dringen gewichtige Stimmen darauf, daß dem ehrwürdigen Gregorianischen Choral eine ausgedehntere Berechtigung beim Gottesdienste eingeräumt werde. Allenthalben aber gibt sich der Wunsch zu erkennen, daß der Gregorianische Choral von den mannigfachen entstellenden Zuthaten, die er im Laufe der Zeit erhielt, befreit und in seiner ursprünglichen Reinheit hergestellt werde. Ein

[1]) Zu den besseren Compositionen gehören die von Kirms und Rampis, und die von Benz in Speyer.

gelungener Versuch dieser Art ist auch bereits zu Tage getreten, nämlich in dem von Janssen auf Anregung des Erzbischofs von Mecheln verfaßten Werke „Grundregeln des Gregorianischen Chorals," übersetzt von Smedding. Sehr schätzbare Verdienste hat sich in dieser Beziehung auch P. Lambilotte durch Herausgabe des St. Galler Antiphonars erworben, wie denn überhaupt den Bemühungen dieses Gelehrten um Wiederherstellung des Gregorianischen Chorals volles Lob gebührt. — Ebenso denkt man in neuester Zeit ernstlich daran, den Ausschweifungen der Instrumental- und Figuralmusik ein Ziel zu setzen und nur ältere, klassische Compositionen in der Kirche zuzulassen, die einen anerkannt kirchlichen Charakter haben. Mehrere Bischöfe, namentlich der Cardinal-Erzbischof in Köln, die Bischöfe in Mainz, Münster, Trier und Breslau haben diese Angelegenheit zum Gegenstande ihrer oberhirtlichen Sorgfalt gemacht, [1]) und nicht nur ein förmliches Verbot gegen ungehörige Tonstücke ergehen lassen, sondern überhaupt der Instrumental- und Figuralmusik in der Kirche eine heilsame Beschränkung auferlegt. Rühmliche Anerkennung verdient das Streben einiger Lehrer-Gesang-Vereine, namentlich des Trierer, der sich zur Aufgabe gesetzt, alte klassische Tonstücke von Palestrina, Scarleti u. a. zur Aufführung zu bringen, was dem genannten Verein auch bereits in mehreren Produktionen, unter andern der Missa Papæ Marcelli vollkommen gelungen ist. — Hauptsächlich hat sich aber die Aufmerksamkeit der neuern Zeit dem alten Kirchenliede zugewendet, und man ist eifrig bestrebt, diese herrlichen, von gottbegnadigten Männern verfaßten und durch das Ansehen so vieler Jahrhunderte geheiligten Lieder und Melodien, in denen der Geist Gottes weht, von denen aber manche durch eine verkehrte Neuerungssucht aus der Kirche verbannt wurden, wieder zu Ehren zu bringen, dagegen die modernisirten, gehaltlosen, die zu Anfang dieses Jahrhunderts eingedrungen, zu beseitigen. Auch ist

---

[1]) Sehr beachtenswerth sind die hierauf bezüglichen Verordnungen des hochw. Cardinal-Erzbischofs von Köln vom 10. Januar 1855, und des hochw. Bischofs in Trier vom 7. März 1856, deßgleichen die des hochw. Fürstbischofs in Breslau, der nach dem Vorgange des Erzbischofs von Paris verfügt, daß unter keiner Bedingung Sänger, Organisten und Musikanten, welche auf Bällen oder Theatern singen und spielen, für den musikalischen Dienst in der Kirche verwendet werden dürfen.

ein höchst erfreulicher Eifer in Sammlung alter Kirchenlieder und Melodien seit einigen Jahren zu Tage getreten; ein sehr schätzbares Material enthält namentlich die Melodien-Sammlung von P. Singer in Augsburg, und die von mehreren Geistlichen und Lehrern der Paderborner Diöcese veranstaltete; auch die Liedersammlungen von Bone und Schlosser haben nicht wenig dazu beigetragen, das Interesse für die alten Kirchenlieder rege zu machen. Alles dieß, sowie die hohe Anerkennung, welche einige früher wenig beachtete Werke über die kirchliche Tonkunst, namentlich das Werk des gelehrten Fürstabts Gerbert von St. Blasien (De cantu et musica sacra) und das Werk von Thibaut (Reinheit der Tonkunst, 3. Auflage) in neuerer Zeit gefunden haben, sind erfreuliche Zeichen, daß auf diesem Gebiete ein entscheidender Wendepunkt eingetreten. Indessen bleibt noch Manches zu wünschen übrig, insbesondere eine Purification mehrerer kirchlich rezipirter Gesang- und Melodienbücher, sowie auch ein gründlicher Unterricht in manchen Schulseminarien.

Wenden wir uns zur kirchlichen Architektur, so begegnen wir einer nicht minder erfreulichen Erscheinung; zwar konnte die Neuzeit auf diesem Gebiete so wenig, wie auf dem vorgenannten mit neuen schöpferischen Ideen hervortreten, zumal das Höchste bereits erreicht ist; aber es galt hauptsächlich, das Vorhandene besser zu würdigen, zu erhalten oder zu vollenden. Diese Aufgabe hat die Gegenwart mit anerkennenswerthem Eifer erfüllt; es ist seit einigen Decennien in die Architektur nicht nur ein geläuterter Geschmack, sondern auch in das Publikum ein regeres Interesse für die erhabenen Denkmäler des christlichen Alterthums, für deren Erhaltung und Vollendung gedrungen. Schon daß unsere Zeit der mittelalterlichen Baukunst gerecht geworden, und sich in Deutschland, Frankreich und England mit Entschiedenheit dem so lange verkannten gothischen Styl, als dem Mustertypus zugewendet, kann als ein bedeutender Fortschritt betrachtet werden. Ueberdieß hat diese Geschmacksreinigung bereits gute Früchte getragen, denn ihrem Einflusse zunächst ist es beizumessen, daß nicht nur alle bedeutenderen Neubauten in diesem Style ausgeführt wurden, unter andern die Aukirche in München, die Apollinariskirche in Remagen, sondern daß auch die barocken Anbauten, womit der Ungeschmack des vorigen

Jahrhunderts mehrere gothische und romanische Dome verunstaltete, allmählig beseitigt und durch würdigere Formen ersetzt werden, z. B. am Münster zu Freiburg i. Br., am Kaiserdom in Frankfurt, St. Stephan in Wien. Sodann hat die wiedererwachte Vorliebe für die Gothik den großen Gedanken erweckt, mehrere der herrlichsten Bauwerke des Mittelalters, die in Folge der eingetretenen pecuniären und geistigen Armuth unvollendet blieben, weiter fortzusetzen und zu vollenden. Hieher gehört vor Allem der Ausbau des erhabensten aller christlichen Baudenkmäler — des Kölner Doms, durch Dombaumeister Zwirner. Die nächste Anregung hiezu haben die Brüder M. und S. Boisserée durch ihr prachtvolles Kupferwerk gegeben. Deßgleichen die Wiederherstellung und Vollendung der Domkirche in Xanten, des Doms in Bamberg und der Elisabethenkirche zu Marburg; letztere durch den Professor Lange. Ebenso gehört hieher die Wiederherstellung der zerstörten Theile am Dom in Speyer, nämlich der Kaiserhalle und der beiden Thürme, durch den Baumeister Hübsch — dem bekannten Vorkämpfer für den romanischen Styl.[1]) Daß jedoch nicht nur unter den Technikern, sondern auch beim Publikum ein lebhafteres Interesse für die Meisterwerke der christlichen Architektur erwacht ist, beweist die zahlreiche Theilnahme, welche die Dombauvereine, zunächst der Kölner, und in neuester Zeit der Speyerer und Frankfurter gefunden haben; so wie denn auch mehrere deutsche Fürsten ihre Munifizenz in glänzender Weise bethätiget haben.[2]) Eine erfreuliche Wahrnehmung ist

[1]) Schwerlich dürfte es zu rechtfertigen sein, daß man bei Vollendung einzelner Baudenkmäler mitunter statt des Steinmaterials zu allerlei Surrogaten seine Zuflucht nimmt, z. B. zu Gußeisen (am Dachstuhl des Kölner Doms), oder bei Ergänzung von Steinzierrathen zu Formen aus Cement (in Marburg). Diese falschen Steine stimmen zu dem Ernst und der Würde jener Baudenkmäler, überhaupt zum Charakter der Gothik beiläufig ebenso wie die zopfmäßigen Zuthaten des vorigen Jahrhunderts.

[2]) Für die Wiederherstellung der Kirche in Xanten hat der König von Preußen die Hälfte des Kostenbetrags mit 30,000 Thaler übernommen. Für den Ausbau des Speyerer Doms bestimmte König Ludwig in Bayern schon ursprünglich die Summe von 22,000 fl.; hiezu später weitere 8000 fl. Ueberdieß verdankt dieser Dom auch seine herrlichen Fresken der Munifizenz des kunstsinnigen Königs. Kaiser Franz Joseph von Oesterreich spendete 52,000 fl. und zwar hauptsächlich für die Kaiserhalle. Herzog

es endlich, daß sich die Aufmerksamkeit hoher Behörden mehr und mehr der planmäßigen Erhaltung der christlichen Baudenkmäler zuwendet.[1])

Der mächtigste Umschwung ist jedoch auf dem Gebiete der Malerei eingetreten; hier hat sich so recht augenfällig herausgestellt, was die Kunst im Bunde mit der Kirche vermag. Wie lag die kirchliche Malerei zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts darnieder und zu welcher bedeutenden Höhe hat sie sich seit dreißig Jahren emporgeschwungen! Von einer spezifisch-christlichen, d. h. katholischen Malerei war zu Anfang dieses Jahrhunderts kaum eine Spur vorhanden; die wenigen Künstler von Bedeutung bewegten sich entweder auf profanem Gebiete oder sie huldigten der von Winkelmann empfohlenen antikisirenden Richtung, die kein ächt christliches Bildwerk aufkommen ließ. Es war daher ein gewaltiges Beginnen, als Overbeck in Rom mit mehreren gleichgesinnten Kunstgenossen zu dem großen Ziele der Wiederherstellung der christlichen Malerei sich verband. Und doch sehen wir heute das angestrebte Ziel nahezu erreicht. Seit Overbeck den großen Gedanken in die That umsetzte, — welch' ein reges vielseitiges Schaffen, welche Mannigfaltigkeit künstlerischer Bestrebungen trat zu Tage, wie viele reichbegabte Künstler haben ihre Thätigkeit dem religiösen Gebiete zugewendet und mit welcher Menge herrlicher Bildwerke haben sie die christliche Kunst bereichert! Denken wir nur an die mystischen und allegorischen Darstellungen Overbeck's, an die geistreichen didaktischen Werke von Veit und Schadow, an die gemüthvollen Bildwerke von Führich und Steinle, an die vielen historischen und dramatischen Compositionen von Cornelius, Heß und Schraudolph! Denken wir an die reichen Bildercyklen, womit seit einigen Decennien mehrere Kirchen geschmückt wurden: an die Ausschmückung der Ludwigskirche in München, der Bonifaziuskirche und Allerheiligenkapelle daselbst, der Apollinariskirche bei Remagen, an die Fresken im Domchor zu

---

Adolf von Nassau spendete 7200 fl. zunächst für die Ornamentirung der reichen Rosette über dem Mittelportal. Noch sind für den Ausbau weitere 33,000 fl. nöthig.

[1]) Reichensperger in Köln stellte einen hierauf bezüglichen Antrag in der zweiten Kammer zu Berlin, dem dieselbe auch ihre Zustimmung ertheilte.

Köln und im Dom zu Speyer! Und das Publikum blieb bei dieser Bewegung auf dem Gebiete der Malerei keineswegs neutral; wir sehen vielmehr heute mit dem neuerwachten Kunstleben das öffentliche Interesse für ihre Leistungen parallel laufen. Dieß bezeugt insbesondere die freudige Theilnahme, die sich allenthalben kundgibt für den Düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder. Dieß bezeugen ferner die immer zahlreicher werdenden Bestellungen von Gemälden religiösen Inhalts; sowie auch die Sorgfalt für die alten Bildwerke und das Bestreben, schlechte Bilder aus den Kirchen zu verbannen und durch würdigere zu ersetzen, dafür spricht, daß ein großer Theil des Publikums zu einem gründlicheren Verständniß des wahrhaft Kirchlichen und zur richtigeren Würtigung der alten Kunstgegenstände gelangt ist.[1])

Ein gleiches Interesse beginnt seit einiger Zeit auch für die Sculpturwerke und Errichtung von Standbildern zu erwachen. Wir wollen nur der Bonifaziusstatue in Fulda und der zum Andenken der Dogmatisirung der unbefleckten Empfängniß errichteten Standbilder gedenken, namentlich jener in Rom, Köln und München. Das kolossalste Standbild wird aber ohne Zweifel das zu Puy in Frankreich zu Ehren der unbefleckten Empfängniß projektirte werden. Diese Bronzestatue, 18 Meter hoch, soll nämlich auf einem 8 Meter hohen Piedestal ruhen und auf dem 132 Meter hohen Corneillefelsen bei Le Puy errichtet werden, so daß man sie beinahe im ganzen Departement erblicken kann. Zu dieser Statue waren im verflossenen Mai bereits 175,000 Franken gezeichnet, worunter eine Zeichnung des Kaisers Napoleon III. mit 12,000 Fr. Wenn aber auf dem Gebiete der Sculptur nicht dieselbe lebhafte Thätigkeit wie auf den übrigen Gebieten der Kunst hervortritt, so darf man nicht übersehen, daß sich die christliche Kunst von je lieber der minder materiellen Malerei zugewendet hat.

So sehen wir denn in allen Zweigen der Kunst immer zahlreichere und bestimmtere Symptome des Besserwerdens eintreten, de-

---

[1]) Wie wenig Aufmerksamkeit man noch vor 50 Jahren den alten Bildwerken schenkte, erhellet schon aus der einfachen Thatsache, daß bei Aufhebung des Klosters Wangen im Jahr 1803 sämmtliche darin vorgefundenen Bildwerke (ein ganzer Leiterwagen voll), darunter mehrere werthvolle, z. B. von Schongauer, zusammen um 13 fl. verkauft wurden.

nen wir noch insbesondere die erfreuliche Erscheinung beizählen, daß sich unter dem Clerus von Tag zu Tag ein lebhafteres Kunstinteresse zu regen beginnt, wie die verschiedenen auf Anregung geistlicher Oberhirten gegründeten Kunstvereine und Museen bezeugen. Wir verweisen namentlich auf den unter der Obhut des h. Cardinal-Erzbischofs in Köln gegründeten Verein für „christliche Kunst," sodann auf den durch den h. Bischof von Regensburg ins Leben gerufenen[1]), endlich auf den allgemeinen christlichen Kunstverein für Deutschland. Unter den Kunstmuseen glauben wir besonders dem in Köln errichteten kräftiges Wachsthum und Gedeihen versprechen zu dürfen, da es bereits im zweiten Jahre seines Bestehens reich ausgestattet ist und die schönsten Muster verschiedener Kunstbildungen aufzuweisen hat. Guten Fortgang hat auch bereits das im Metten-Kloster errichtete Museum für christliche Kunst genommen, um dessen Gründung sich der h. Abt Gregor (nunmehriger Erzbischof von München) hohes Verdienst erworben. Als ein erfreuliches Zeichen begrüßen wir endlich jene Organe, in welchen die Interessen der christlichen Kunst in würdiger Weise vertreten und die verkehrten Grundsätze einer im antikatholischen Sinne konstruirten Aesthetik bekämpft werden, unter denen hauptsächlich das von Baudri in Köln redigirte Organ „für christliche Kunst" empfohlen zu werden verdient.

Bei allem dem bleibt noch Manches zu wünschen übrig, nicht nur daß die ausübenden Künstler immer tiefer in den christlichen Geist eindringen und zahlreicher an der Verherrlichung der Kirche und dem Aufbau des religiösen Lebens sich betheiligen, sondern daß auch die Gläubigen der Kunst eine reichere Pflege und Unterstützung angedeihen lassen, wie dieß von Seiten unserer frommen Vorfahren in so vollem Maße geschehen ist. Vornehmlich aber muß man wünschen, daß der Clerus die Bedeutsamkeit der Kunst für die Kirche immer mehr würdige und dem neuerwachten Kunstleben anregend und fördernd seine Thätigkeit zuwende. Wir wollen deßhalb auf die Blüthezeit der Kunst hinweisen, wo die Kunst unmittelbar von der Kirche geübt wurde und fast ausschließlich in den Händen der Geistlichkeit lag. Bei dem steigenden Wachsthum des kirchlichen Lebens

---

[1]) Von hohem Interesse ist das hierauf bezügliche Rundschreiben an den Diözesanklerus von dem h. Bischof Valentin vom 17. Juni d. J.

und dem raschen Drängen unserer Zeit nach Entscheidung und Entschiedenheit steht indessen zu erwarten, daß man die Wichtigkeit der Kunst für das religiöse und sittliche Leben mehr und mehr beachten und erkennen werde, daß die Kunst „der Spiegel des christlich Schönen, Wahren und Guten ist.“

Alphabetisches

Verzeichniß der berühmtesten christlichen Bildner.

Algardi, † 1634.
Antelami, geb. 1178.
Bernini, geb. 1598.
Bondinelli, † 1559.
Canova, blühte zu Anfang des 19. Jahrhunderts.
Cellini, Benvenuto, † 1572.
Coustou, † 1777.
Contucci, geb. 1460.
Dannecker, 19. Jahrhundert.
Donatello, geb. 1383.
Eberhard, 19. Jahrhundert.
Francavilla, geb. 1384.
Giotto, geb. 1276.
Ghiberti, geb. 1378.
Glunz, 19. Jahrhundert.
Girardon, geb. 1628.
Herlin, 15. Jahrhundert.
Kraft, Adam, 15. Jahrhundert.
Le Gros, Pierre, geb. 1628.
Max, J. † 1855.
Michelangelo, 16. Jahrhundert.
Morung, 16. Jahrhundert.
Orcagna, geb. 1329.
Parodi, geb. 1640.
Pisano, Nik., geb. 1200.
Pigalle, geb. 1714.
Pilon, † 1608.
Puget, geb. 1637.
Quercia, Jacopo della, † 1424.
Sarazin, geb. 1398.
Sammertino, 18. Jahrhundert.
Sansovino, geb. 1479.
Schonhofer, 14. Jahrhundert.
Stoß, Veit, 15. Jahrhundert.
Thorwaldsen, 19. Jahrhundert.
Tutilo, † 912.
Vischer, P., 15. Jahrhundert.
Vervoort, 16. Jahrhundert.

Namens- und Sachregister.



Berichtigungen.

Im ersten Band.

Seite 27, Zeile 19, statt *αδαων*, lies: *αδαματον*.
„ 45, „ 26, statt *σεσποτης*, lies *δεσποτης*.
„ 46, „ 19, statt Calano, lies: Celano.
„ 111, „ 23, statt Tristen, lies: Tristan.
„ 232, „ 13, statt Tschade, lies: Schade.
„ 248, „ 14, statt 14. Jahrh., lies: 19. Jahrh.
„ 286, „ 1, ist zu ergänzen: „bereichert.“
„ 350, Anmerk., statt 72, lies: 74.
„ 410, Zeile 4, statt Johann XII., lies: Johann XXII.

Im zweiten Band.

Seite 36, Zeile 15, statt Maximilian, lies Maximian.

Date Loaned
